STORIA

DELL' ARCHITETTURA IN ITALIA

DAL SECOLO IV AL XVIII

scritta

DAL MARCHESE AMICO RICCI

Volume III.

MODENA
R. TIPI GOVERNATIVI
1860.

STORIA
DELL' ARCHITETTURA IN ITALIA

STORIA

DELL' ARCHITETTURA IN ITALIA

DAL SECOLO IV AL XVIII

SCRITTA

DAL MARCHESE AMICO RICCI

VOLUME III.

MODENA

PEI TIPI DELLA REGIO-DUCAL CAMERA

1859.

CAPITOLO XX.

DEGLI ARCHITETTI E DEL LORO STILE NEL SECOLO XVI NELLA SICILIA, NEL REGNO DI NAPOLI, IN ROMA ED IN ALCUNE VICINE CITTA'

Quanto più si procede nella conoscenza dei varii periodi della storia dell' architettura, con tanta maggiore impazienza se ne vuol conoscere lo sviluppo. E noi saremmo ora in grado d' appagarla, se la nostra convinzione si uniformasse a quella di molti che ci precedettero in questi studi, i quali il secolo XVI chiamarono di risorgimento per le arti, opinando essi che queste arti si elevassero allora a così grande perfezione che non ebbe chi la emulasse nè prima, nè poi. Le molte riflessioni, che abbiamo premesse qua e là a questo capitolo, manifestano bastevolmente come la pensiamo sopra tale argomento; e fanno chiaramente conoscere che la forma architettonica apparsa nell' epoca, di cui or si ragiona, lungi dall' aver toccato quell' ultima perfezione, che molti pretendono, accennava anzi al successivo decadimento dell' arte. Finchè i precetti dettati da Brunelleschi e da Leon Battista Alberti si rispettarono, l' architettura non perdette quel senso di purità e di convenienza che costituì quel bel tipo, che ci piacque chiamare di *transizione;* ma non appena si pretese di uscire da que' confini, che le avevano assegnato que' maestri insigni, incominciò a dar segno di depravazione, ed il suo scopo fu in tutto e per tutto travolto. Se quindi procederemo nell' esame degli edifizii, che furono innalzati nel primo periodo del secolo XVI, non vedremo esistere veruna essenzial differenza fra lo stile di essi e le forme architettoniche precedenti; per cui non ravvisiamo punto quel progresso dell' arte, che pur vi si vorrebbe vedere; e teniamo invece per fermo, che l' architettura conservò in tutto le modificazioni accolte nel secolo XV, e nel principio del successivo,

non fece che progredire in esse non migliorandole ma insensibilmente alterandole e corrompendole; dimodochè non si vede ragione, per cui chiamare si debba epoca di risorgimento quella, in cui quest' arte fioriva: arte che allo stile al tutto originale dell' arco acuto non fece che mescolare le antiche classiche forme. Le quali alla perfine ottennero sole la prevalenza, e così lo stile diventò schiettamente imitativo. Ma quanto più il classicismo progrediva, d' altrettanto le nuove idee di grande e di magnifico decadevano; l' architettura cristiana e nazionale volgeva in basso; e mancò finalmente ogni adequato subietto agli ardimenti del genio.

Si credette di aver fatta una cosa maravigliosa, quando si riuscì a copiare più, o meno felicemente, cioè con servilità, qualche monumento greco-romano: come se tutta la bellezza, grandezza e perfezione fosse annicchiata esclusivamente nelle fredde e compassate forme dell' arte pagana di Corinto, o di Efeso. Quando l' occhio cominciò ad abituarsi a simili forme andò affatto perduto quel sentimento di convenienza, che dalla natura dettato servir dovrebbe di guida agli artisti; i quali invece nell' epoca, di cui ragioniamo, proponendosi ad unici modelli gli edifizii greci del tempo di Pericle, finirono per non mettere più differenza alcuna fra la costruzione di un tempio, o di una borsa, di un palazzo, o di una sala. Che più! Si credette non poter meglio operare, che riproducendo costantemente le forme dei templi di Minerva, d' Apolline e di Giove nelle stesse chiese cristiane. Onde in tal guisa disconosciuta ogni verità religiosa ed artistica si venne necessariamente all' assurdo. Imperocchè le idee architettoniche furono sviate affatto dal fine, cui i diversi edifizii dovevano divisarsi.

Non si può negare peraltro, che anche quest' imitazione classica non producesse sul principio alcuni buoni frutti, finchè fu trattata da uomini eccellenti: ma non appena dalle mani di questi cadde in altre non fornite di eguale capacità, venne meno ben tosto, non sopperendo più la potenza del genio agli intrinseci difetti dell' arte.

E siccome alla mediocrità del sapere suole associarsi l' orgoglio, i mediocri architetti, che presero il luogo dei grandi,

non dubitarono di fare scomparire dal suolo le opere più insigni dell' epoca precedente. Ogni meraviglia di questa generale sostituzione del nuovo all' antico, deve cessare ognor che si pensi, come il mal comportarsi degli architetti alla fine del secolo XVI trovava esca ed incitamento nelle forti ricchezze e nel lusso dei Signori, dei Comuni e della Chiesa.

Tali pensieri ce li fan sorgere gli edifizii stessi delle principali città della Sicilia e del Regno di Napoli, de' quali seguendo l' ordine che abbiamo fin qua tenuto primieramente ragioniamo. Non si speri di rinvenire a Palermo una fabbrica di gran momento, la quale ci dia un' idea dell' architettura, che regnava singolarmente a Firenze e nella Toscana. Se si eccettua il piccolo tempio di S. Maria della Grotta, del quale ne ha data incisa la facciata Hitroff (1) e che somiglia al bramantesco dedicato a S. Andrea in Ostia, gli altri comprendono tutti que' difetti, cui l' architettura soggiacque nell' epoca che si approssimava al capriccioso barocchismo. Lo manifesta fra molte altre la chiesa di S. Maria dell' Olivella opera del siciliano Antonino Mattone (1598), della quale discorrendo l' autore delle lettere messinesi (2) diceva « non sapersi se fosse stata mag-
» giore la carità di Fabrizio da Trapani, fondandola, o la mal-
» vagità di que' tempi per l' architettura di Palermo » (3). Che tale si fosse allora la condizion di quest' arte all' esempio che porgiamo non ne mancherebbero molti altri da aggiungere, se piuttosto della sua decadenza, che del creduto risorgimento dovessimo ora occuparci. È però anche certo che in Sicilia, dove sembra che questa medesima decadenza si verificasse più presto, che nelle città del continente, dell' antico tipo architettonico non andarono mai interamente smarrite tutte le traccie; e ciò che fu detto ne' precedenti capitoli può ora ripetersi, non obbliandosi che le difficoltà di farlo risplendere si erano rese molto maggiori di prima per le complicazioni che si scorgono nelle parti, e negli ornamenti, che compongono gli edifizii di quest' epoca. Hitroff medesimo esaminando il monastero e la chiesa anzidetta di S. Maria dell' Olivella si maravigliava, come essendo nato quest' edifizio sotto l' influenza del barocchismo offrisse nell' applicazione delle arcate sulle colonne una tradizione,

un motivo principale delle prime chiese fabbricate dai Normanni, motivo che non si vede egualmente imitato nelle altre d' Italia (4).

Taceremo delle chiese della Kalsa e del Cancelliere citate dal Mortillaro, come capi d' opera dell' eclettismo, che nasceva allora in Sicilia, per dire unicamente che la Porta Felice e la Fontana nella piazza pretoria di Palermo sono fra tutti gli edifizii della città i più atti a far conoscere quanto la capitale dell' isola fin dal principio della dominazione spagnuola veder facesse l' abuso che si sarebbe fatto delle antiche dottrine per abbracciare il capriccioso e il bizzarro, che invadeva le menti degli ordinatori, e degli artefici (5). Fra le molte ragioni, che procedendo nei nostri studi andremo esponendo a chiarire questo fatto, non è certamente l' ultima per la Sicilia quella che trovandosi l' isola copiosa di preziosissimi marmi colorati non si badò più che gli edifizii sorgessero belli per le giuste loro proporzioni e per il buon gusto degli ornati, ma solo si pretese che comparissero ricchi, e ad ottenerlo si ebbe riguardo alla sceltezza, alla varietà ed ai brillanti colori della materia che si poneva in opera, e non si vide che un pregiudizio considerevole ne veniva all' arte, la quale rimaneva in tutto, e per tutto sacrificata da quest' insignificante illusione.

Questo discorso prende di mira non solamente la capitale ma tutte le città, di cui si compone la Sicilia, mentre le eccezioni, che pure non mancano, non sono bastevoli a poter cangiare quel vero, che l' occhio di chi la visita può ovunque confermare. Come nelle epoche che a questa precedono l' architettura nell' isola ebbe delle specialità acquistate con l' intervento di sempre nuovi dominatori, così fu ora anche la prima ad accogliere tutte quelle varietà che non tanto dai nuovi padroni, quanto dal modo con cui presero questi a regnare, originarono.

L' isola era quasi priva di architetti nazionali di gran nome. Que' pochi, che coltivavano l' arte, erano stati educati a Roma, ed avevano copiato quanto di antico vi si serbava degno di essere tramandato fino a noi. Tornati in patria, conobbero che non bastava riprodurre le cose vedute, ma era d' uopo che

senza far affatto scomparire il tipo di quelle, si foggiasse l' architettura in guisa da associarsi alla vanitosa magnificenza dei novelli Signori. Ed è qui che con tanta maggior chiarezza di quella che si possa ravvisare dall' esame di tutte le vicende, a cui soggiacquero le arti antecedentemente, si apprende, come esse non tanto si poteron sempre adattare a corrispondere ai bisogni sociali, quanto a seguire le volontà ed i capricci di chi stava al governo degli Stati, dove queste già indicavano di voler cambiare forme ed ornamenti.

La storia dell' architettura della Sicilia corrisponde in questo secolo perfettamente all' altra del regno di Napoli, e quest' uniformità nasce dalle cagioni medesime, per cui il regno anzidetto fu il primo in Italia nel quale si verificarono le conseguenze, che portano le dominazioni straniere. Conseguenze non meno fatali alle arti di quello siano state alle lettere ed ai costumi. Se dunque scorgiamo che Messina al par di Palermo presenta nel secolo XVI degli edifizii, ne' quali prevale quello stile che dicesi di decadenza, non deve sorprendere, quando esso era comune a tutta questa parte meridionale dell' Italia.

Ed infatti quel medesimo Andrea Calamach, che l' Abate Zani indica nato a Messina, a cui furono intorno al 1540 confidate le opere di maggiore importanza della sua patria, non fu certamente nel novero degli architetti che prediligevano le dottrine dei maestri fiorentini. Lo dicono le chiese di S. Barnaba, di S. Biagio e di S. Gregorio che innalzò sulle antiche fondamenta dell' ospitale, detto della Caparrina. Nè meglio del Calamach operarono gli altri architetti chiamati parte nel 1542, e parte negli anni che percorsero fino al 1605, in cui fu compiuta la gigantesca fabbrica dell' ospitale della Pietà.

Le storie messinesi ci hanno tramandati i nomi dei tre fratelli Giovanni, Nicolò e Francesco Maffei, e quello di Antonio Sferandino (o Sferamolino) tutti messinesi : se essi furono lodevoli nelle belle disposizioni dell' interno dell' edifizio, non evitarono però nella facciata quel manierismo, da cui era invasa l' architettura, ad estender i difetti della quale aveva molto contribuito la fama che godeva quel Frate dei Servi di Maria Giovan Agnolo da Montorsolo, il quale, benchè portato

alle stelle dal Vasari non fu che uno fra i molti imitatori di Michelangelo, del quale apprese i difetti senza averne il genio. Ma di ciò avrem luogo a parlare più innanzi. Non s' ingannava dunque Hitroff, quando trovava nella facciata di quest' ospitale una certa analogia con l' altra di S. Teresa, di cui fu autore un discepolo del Montorsolo; il disegno inciso da Saint-Non presenta una simiglianza con l' edicola di S. Andrea, immaginata dal Vignola a Roma in prossimità della Porta del Popolo. Ed è purtroppo questa l' unica idea che puossi dare del gusto in architettura che regnava a Messina ai tempi del Montorsolo. Di sue sculture invece è molto copiosa la città; la chiesa però di S. Lorenzo, che il Vasari dice di suo disegno, dovè essere distrutta dai terremoti che anche negli ultimi tempi desolarono Messina (6).

Benchè più non esista questa chiesa (la quale rimontava al 1545), possiam ben dire che nel medesimo anno, o poco dopo, sulle rovine dell' altra di S. Nicolò (che riconosceva per suo fondatore il Re Ruggero), ne sorse una nuova atteggiata a quel gusto, che il Montorsolo aveva ispirato agli architetti siciliani. Ma non si saprebbe come spiegare che nel vandalismo di allora che non ammetteva l' esistenza dei monumenti dell' epoca di mezzo restasse in piedi la porta principale della basilica posta dietro il palazzo arcivescovile.

Ed è in questa che l' erudito siciliano Musumeci considerava nelle due colonne laterali con capitelli fogliati di buona forma un singolare carattere nella disposizione del sommoscapo, ove non si vede nè cinghia, nè astragolo, ma una calotta all' egiziana simile a quella che hanno all' imoscapo le colonne del tempio di Latopoli riportate da Denon, e sopra essa calotta va ad impostare il capitello. L' importanza che aveva questa basilica a paragone della coeva sua costruzione la cangiò nella ricchezza e magnificenza delle materie che vi s' impiegarono, della disposizione delle quali può meglio giudicarsene dai disegni che ha pubblicati Hitroff (7) che da qualunque descrizione prendessimo a fare.

Offre minori difetti di questa chiesa il disegno della facciata del Monte di pietà che il medesimo Hitroff propone qual

capo d' opera di convenienza locale, e del suo giudizio appella alla testimonianza di quanti non avendo agio di considerare l' edifizio sul luogo possono esaminarlo nei disegni della facciata, della pianta e spaccato, che espone nelle tavole XIII, XIV, XV della sua opera sulle antichità della Sicilia.

Analogo al prospetto della chiesa di S. Maria della Grotta a Palermo sorgeva la facciata laterale del duomo di Catania, il cui disegno uniformandosi all' altro della chiesa di S. Benedetto che s' innalzava contemporaneamente (1558) manifesta come il P. Valeriano Franchi, che ne era l' autore, vi riassumesse tutte le influenze dello stile architettonico, che regnava a Roma, dove egli aveva studiato.

Quando però si ponga mente ai particolari e alle specialità, si scorgerà che gli artisti siciliani, i quali hanno concorso ad abbellire la loro patria di nuovi edifizii, se seppero appropriarsi le ispirazioni che avevano cercate fuori, non dimenticarono mai gli edifizii antichi, che nell' isola avevano sott' occhio; ond' è che per quante siano pur state le influenze straniere non per questo la loro architettura manca di quel carattere che la distingue sopra tutte le altre del continente italiano.

Parlando della Sicilia ci accorgiamo che andiamo noverando gli effetti, e taciamo le cagioni, che tosto contribuirono a far cangiar faccia all' architettura. Toccammo di volo che queste non vanno cercate tanto nell' isola, quanto a Napoli, donde ne derivò la principale influenza: ma non basta. La storia monumentale ci ha fin qua fatto toccar con mano, come più di ogni altra cosa sia stato efficace a rimovere i popoli dalle antiche loro abitudini l' intervento delle dominazioni straniere, e come con queste cangino d' aspetto anche le fabbriche, avendo con esse una diretta analogia.

Sopra tale argomento rifletteva con sommo senno e perspicacia Cesare Balbo (8), dove diceva non esservi canone più falso fra gli usati dalla critica, che i grandi monumenti d' architettura siansi elevati sempre dai popoli più civili, e che perciò trovato uno di quelli debba supporsi uno di questi. Avendone provata egli l' erroneità, veniva anche a spiegare che dai monumenti si scopre la maggiore, o minore civiltà di un

popolo, per cui soggiunge i più colossali sono indizio di un popolo libero e meno civile, quelli al contrario che presentano meno robustezza, ma superiori comodità, di un altro che si trova in una condizione diversa di stato, ma più civile. Ponendo da un lato e la torre di Babele, e le piramidi egiziane, più o meno contemporanee (perchè intorno a quella e queste è l' intensità ed acerbità della disputa) troviamo grandissimi monumenti egiziani ed indiani scavati nei monti da genti ancora troglodite, cioè abitatrici delle spelonche, e così genti molto primitive abitavano. E posteriori a queste antichissime, e di genti primitive, e non grandi nazioni sono poi tutte quelle costruzioni, che appunto dalla loro mole, o dai sassi accumulativi furono già dette ciclopee, o gigantesche, e che gli archeologi chiamano ora pelasgiche, ibere, o celtiche. Nè il fatto parrà difficile a capirsi da chi bene ci attenda.

Quel desiderio così bene espresso nella narrazione mosaica, e così naturale nella gente originaria d' innalzare un mezzo, o monumento, di riunione dovette rinnovarsi sovente nelle genti divise; dovette rinnovarsi alle occasioni frequenti in che si suddivisero; potè rinnovarsi al momento che ognuna delle divise, o suddivise arrivò, stanziò in una nuova terra, o per prendere atto dello stanziamento, e darsi un nuovo centro, o per rinnovare i templi, i sepolcri lasciati, e forse per seppellirvi i corpi dei padri seco portati (e si crederebbe che tal fosse l' officio delle prime piramidi egizie), ovvero e ad ogni modo ad esercizio, a sfogo, a suggello di loro facoltà, di loro potenza comune. Che più? I monumenti grandi anche molto posteriori, greci, romani e del medio evo furono quasi tutti prodotti da genti particolari, non da grandi nazioni, da città capi di genti non d' imperi, da popoli in condizione non molto avanzata in civiltà. È naturale: i grandi monumenti non servono guari, se non a memoria, a pompa; e questi son fini cercati da popoli poco inciviliti, anzichè dai più avanzati.

Questo discorso serve a distinguere la divisione che nasce fra i due periodi. Quello cioè che abbandoniamo, e l' altro di cui imprendiamo a discorrere. Il primo misura ciò che hanno potuto fare fino dall' epoca più remota popoli divisi fra loro in

piccoli Stati; riassumerà l' altro ciò che potevasi fare da città, le quali formarono parte di grandi imperi. Non è perciò che si debbano rilevare le varietà architettoniche dalle semplici loro apparenze, ma sibbene dalle maggiori comodità che presentano le case ed i palazzi in confronto de' precedenti; nella qualità delle fabbriche dirette ad accogliervi le diverse classi della società in relazione ai bisogni e alle usanze, a cui sono disposte. E dovremo pur dire innoltrandoci verso i tempi, nei quali viviamo, che i popoli inciviliti e utilitarii cercano fare monumenti utili; cioè che producano quanta più utilità con quanta meno spesa è possibile; e così edificano a mura sottili, con sassi mal connessi, mattoni mal cementati e sopratutto in fretta per non perdere a lungo il frutto dei capitali; ma dove all' incontro le genti primitive che non fabbricavano co' capitali, ma colle braccia, talor proprie, e per lo più degli schiavi, non calcolavano mai, o calcolavano anzi di far durare quanto più potevano il lavoro di questi. Delle piramidi di Egitto fu trovato il conto degli agli, delle cipolle, del vitto insomma dato agli schiavi edificatori. Questa fu tutta la spesa.

Le costruzioni romane dalla cloaca massima contemporanea dei Re fino a Costantino vanno scemando sempre se non di mole certo di solidità. Ma quando veniamo ai tempi nostri, senza dubbio di civiltà avanzata, i ponti già in sasso, e duraturi per secoli, si mutano in ponti di ferro che non durerebbero dieci anni senza continue riparazioni; le vie alla romana non si sono rifatte da quelle in poi; si rifecero sempre meno durature, e si rifanno ora in ferro che non durerebbero un anno senza cure continue. È naturale: la civiltà avanzata si fida di tali cure. Il *tunnel* del Tamigi e le grandi vie dei monti soggiacciono esse stesse a quelle necessità; non furono adempiute, se non sotto questa guarentigia. Nè oltre questi veggiamo a nostra età farsi un edificio simile non diciamo a S. Pietro di Roma, ma nè ad uno dei grandi duomi del medio evo; que' duomi di Pisa, di Firenze, di Colonia, di Strasburgo, che tutti furono opere di città, di Comuni capi di gente non capitali di nazione, o d' imperio.

Ma senza procedere tant' oltre retrocediamo invece al finire del secolo XV, ed esaminiamo le condizioni nelle quali si trovava l' Italia a que' tempi, e singolarmente Napoli, che forma ora il principale soggetto del nostro ragionamento. Non era mai stata la nostra penisola più libera da straniera influenza quanto nei trent' anni trascorsi dalla pace di Lodi alla calata del Re di Francia Carlo VIII. Rispettata ed ambita da tutti i Principi d' Europa l' amicizia dei Duchi di Milano, e delle Repubbliche di Venezia e di Firenze, e dei Reali di Napoli; venerata per ogni dove l' autorità suprema del Romano Pontefice; gli stranieri accorrevano in folla alle nostre città per apprendervi industria e buone arti, ed acquistarvi la mitra, e la porpora; gl' Italiani non senza molto utile ed onore occupavano coi loro traffichi le Fiandre, la Francia, l' Inghilterra, e tutta la marina del Mediterraneo; insomma nessuna parte esteriore ci mancava di una grande ed indipendente nazione. Ma l' intervallo di que' sei lustri non era bastato ad unire insieme Principi e sudditi. E mentre questi piccoli Stati andavano esinanendosi per le loro divisioni, la Spagna, la Francia e la Germania già uscite dai disordini del medio evo, e ridotte a vere nazioni li assaltarono colle armi in pugno.

Era in questo frattempo rimasto erede delle viete ragioni degli Angioini sopra Napoli il Re di Francia Carlo VIII Principe di poco ingegno e di minor cultura, il quale in causa di ciò vieppiù sentiva il soffio degli adulatori, e la natura ardente dei Francesi che lo sospingevano ad un' audace impresa. I sognati suoi diritti prendevano aspetto di verità dalle parole di Lodovico il Moro, il quale proferendogli all' uopo la sua cooperazione lo eccitava a farli vivi colla sua spada. La discesa di questo Re in Italia è storia tanto conosciuta che non solo inutile, ma inopportuno al nostro argomento sarebbe il seguir lui nei diversi incontri che ebbe cogli eserciti alleati, e nel suo arrivo a Napoli. Ma è pur vero che la storia medesima ne reca le più chiare testimonianze, che i Francesi questa prima volta penetrati vincitori in Italia non influirono meno di quello che abbiamo sperimentato noi stessi nello spirare del secolo XVIII, a cangiare i costumi, e coi costumi a corrompere la morale dei popoli che invadevano.

Il Roscoe (9) notava che il pessimo esempio del monarca seguivasi dai suoi cortigiani: sfrenato divenne il libertinaggio: la morale e la Religione non furono più ascoltate, e la mano della Provvidenza venne quasi visibilmente a punire con una malattia crudele ed obbrobriosa quegli eccessi che alcun nome non poteva esprimere. Gli Italiani ed i Francesi si accusarono a vicenda d' essersi comunicati quel contagio, ed i nomi di mal di Napoli, e di mal di Francia fanno credere bastantemente che ciascuna delle due nazioni volle rigettare sull' altra l' infamia di quest' origine. Insomma si può conchiudere che tale spedizione scosse le barriere, che la natura aveva innalzate a fine di assicurare la tranquillità degli uomini, ed aprì un campo più vasto all' ambizione dei Principi, ed alle sciagure che questa non lascia mai di cagionare. Quel freno in cui erano stati tenuti i popoli s' infranse, e l' esempio dei vincitori fu subitamente seguito dai vinti. Un lusso sconosciuto prese il posto della sobrietà e della temperanza, a cui le popolazioni erano state prima assuefatte, e le illusioni dello stemperato scialacquo di alcuni Principi e dei cortigiani tenevano assopiti gli spiriti, onde non s' accorgessero dei mali che loro si preparavano. I Francesi sostarono per poco tempo a Napoli, ma non per questo la capitale si trovò più contenta dei padroni che lor succedettero; chè gli Spagnuoli divenendo Signori di quel floridissimo regno non hanno certamente lasciato di lor governo più onorevole nominanza degli Angioini. Abbandonate essi le sorti dei sudditi in mano ad uomini che dispoticamente disponevano di tutto in nome di un Re che, o per cagione di distanza, o perchè non si permetteva, non udiva mai i lagni de' soggetti che ricorrevano contro l' arbitrio e la prepotenza dei rappresentanti, lasciamo pensare a chiunque abbia mente e cuore, come le cose del regno potessero rettamente camminare.

La pubblica moralità ne soffriva, ma non così la parte materiale, che anzi quanto più questa trionfa è segno che l' altra rimane sagrificata. Ciò è verissimo, se si riflette alle conseguenze che ne derivano, quando chi sta al timone non tenga in freno l' una, onde l' altra pel troppo favore, che le si concede, non

venga meno. Dove il bene materiale è molto promosso, e il male morale molto propagato, è una società inferma di grave interiore malattia con aspetto di esterno, ma falso vigore. Il fatto sta che nei diversi vicereami che succedettero nella dominazione spagnuola a Napoli la città si abbellì di solenni edifizii, e come l' adulazione prevaleva in tutti, così per meglio servire al fasto ed alla magnificenza, a cui inclinavano, anche le arti presero un tono, che confacendosi con questo spirito le tolse a quella purità e delicatezza di concetti, dai quali furono guidate precedentemente; e nel Regno di Napoli presero eziandio quell' avviamento, che si vide per tutto altrove. Ma ci volle alcun tempo: e ne recan testimonianza i confronti fra gli edifizii innalzati a Napoli in uno stile che non vedevasi tuttavia corrispondere con altro di fuori. E volendo venire a questo paragone in Napoli ben poco tempo s' impiega, bastando l' esame della chiesa di S. Caterina Formella vicina alla porta Capuana, la quale fabbricata con disegno di Antonio Fiorentino della Cava nel 1525, che singolarmente nel formato della cupola imitò quella di S. Maria del Fiore di Firenze, può aversi per una delle poche eccezioni dello stile che tenevano gli altri architetti chiamati a disegnare nuovi templi e palazzi (10). Del quale stile recano testimonianza le chiese di S. Maria di Costantinopoli, che sorgeva con disegno di certo frate Nuvolo nel 1528; di S. Maria del parto innalzata a spese di Jacopo Sannazzaro nel 1529, la di cui tomba ornata di ninfe, e di satiri parla da sè, come l' elemento cristiano fosse andato spento per dar luogo a tutte le utopie del paganesimo (11); e la chiesa di S. Giacomo degli Spagnuoli innalzata dal Vicerè Pietro Toledo nel 1540, il cui sepolcro è una capricciosa invenzione dello scultore Pietro Marliano (12).

Di Simone Moccia, e non già di un frate Domenicano, come spacciò il Milizia, era il disegno della chiesa dello Spirito Santo fabbricata nel 1600, che poi fu ridotta, come ora si vede, dal napoletano architetto Gioffredo nel 1774 (13). Ma nè prima, nè poi è da ricercarsi in essa una sola parte che indichi il buon gusto delle fabbriche che si erigevano fuori del regno. Ancora quando si faceva ricorso ad un architetto forestiere pretendevasi

che non si allontanasse dallo stile che dominava. Non è dunque a sorprendere se Marco da Siena (il cui nome era a que' tempi celebrato per il suo bel trattato di architettura), chiamato che fu a Napoli nel 1564 per dare il disegno della chiesa del *Gesù Vecchio* che doveva innalzarsi sulle rovine dell' antica dedicata ai Ss. Giovanni e Paolo, ceduta dall' Arcivescovo Cardinale Caraffa ai Padri della Compagnia di Gesù, non fece che seguire lo stile dominante, così che quando non si conoscesse che ne fu esso l' architetto, ognun la direbbe disegnata da un napoletano (14). Ed impresa di gran momento doveva esser pur questa, prima che fosse così diffuso, come a Napoli, lo stile di cui discorriamo. Richiedeva una vivacità d' immaginazione, che simile non si trova negli artisti che vivono sotto un diverso cielo, e richiedeva parimente un possesso d' istruzione nella statica e nella meccanica quale lo stile puro e compassato dei cinquecentisti di Firenze e di Roma non esigeva. Non siamo ora nel caso di diffonderci tanto sopra di ciò, ma è certo che in mezzo alla noncuranza dei buoni precetti si scorge un lampo di sapienza in quegli architetti, che fa talvolta dimenticare la bizzarria, a cui li trascina la fervida loro immaginativa. Esigeva questo stile una ricchezza di dorature e di dipinture molto meno praticata negli edifizii precedenti, ed a queste cose niun paese meglio di Napoli suppliva, dove studiavasi di non farne economia.

Le chiese innalzate in quest' epoca manifestano l' intemperanza e lo scialacquo di tali ornamenti, e noi avremmo ad affaticarci d' avvantaggio, se di tutte si volesse discorrere. Non lasciamo però innosservata, fra molte, la chiesa di S. Gregorio Armeno, il cui disegno il Milizia attribuisce a Giovanni Battista Cavagni ed al suo socio Vincenzo della Monica, che vivevano nel 1575, dove all' ordine composito, che domina nell' interno, si profusero cornici, fogliami ed ornamenti d' ogni specie tutti messi a oro, e nelle superficie piane dorati a foggia di damasco, non essendovi spazio che non sia coperto di pitture a buon fresco (15). Emula questa chiesa l' altra dei Girolamini, ora dei Padri dell' Oratorio di S. Filippo Neri, ad architettare la quale fu impiegato nel 1592 il discepolo del Cavagni Dionisio di

Bartolomeo napoletano, che lasciò imperfetta la cupola compiuta poi da Dionisio Lazzari, e nella facciata fu supplito da Ferdinando Fuga (16). Tutti insieme questi architetti badaron solo ad innalzare un edifizio che sorprendesse per la sua fastosità e ricchezza. Ma fallirono nell' impresa; solo i grandi ripartimenti della volta, benchè molto sminuzzati, presentano una certa eleganza nelle forme, ma variando il disegno nelle trabeazioni, il confronto rende poi odioso l' insieme. Otto anni prima che questa fabbrica sorgesse erasi incominciato ad innalzare il tempio del Gesù Nuovo, ossia della Trinità maggiore, nel luogo medesimo ove esisteva il palazzo che il Principe Sanseverino aveva fatto erigere intorno al 1480 con disegno di Novello da Sanlucano. Il P. Pietro Proveda Gesuita ne dirigeva la costruzione, e innalzava la cupola nel mezzo delle tre navi che compongono l' interno. Lo stile da lui seguito non è di gran lunga diverso da quello de' suoi contemporanei; ciò non di meno non è da tacersi com' egli dando al suo disegno un carattere grande e dignitoso serbò una castigatezza di particolari maggiore di quella che suole vedersi a Napoli in altre chiese di quest' epoca. Difettò per altro nelle ali inerenti alla tribuna, aperte da due grandi archi, le quali racchiudono barocche decorazioni. Gli altri ornamenti sono più di questi ragionevoli, essendo compartiti con alcun poco d' ordine, e gravitano perciò meno sulle parti grandiose di cui tutto l' edifizio si compone (17).

Quest' esame fugacissimo che abbiamo tracciato di alcuni monumenti di Sicilia e di Napoli, i quali sursero dal principio al fine del secolo XVI, dimostra come si preparò la decadenza, o a meglio spiegarci, come si cangiò il tipo architettonico passando dal classico al barocco. Ma a convincere che fu cagione di ciò la presenza dei nuovi dominatori sarebbe un pretender troppo. È d' uopo nonostante internarsi in altre ragioni, cavate dalla natura medesima dell' arte di cui si parla. Queste si affacciano spontanee, se ben ci facciamo a considerare, come le prime idee dello stile che prevalse a Napoli derivino da quel tipo architettonico, che maggiormente prediligevano gli spagnuoli.

Lo studio dei monumenti arabi ed asiatici c' induce con tutta facilità a rilevare che, come l' elemento arabo servì a

creare lo stile arco-acuto, parimente può esso aver servito ad iniziare quest' altro. I diligenti e dotti viaggiatori, che ci hanno tramandati i disegni dei monumenti della più remota antichità di questi popoli ci raffermano in tale opinione. Non abbiamo nè il tempo, nè la memoria così pronta da indicare i luoghi precisi (se si eccettui Persepoli) dove li dissero innalzati; ma ne abbiamo bastevolmente per affermare di averne veduti alcuni i quali presentano forme ed ornamenti altrettanto bizzarri e capricciosi, quanti ne indichino i creati dalle fervide immaginative dei Borromini e dei Bernini. Questi tipi hanno avuto i primi imitatori negli abitanti del mezzogiorno dell' Europa: venuti essi alla conquista della più bella regione d' Italia, ivi hanno anche introdotto uno stile architettonico, che corrispondendo al loro genio trovò presso di noi quel favore che acquista ogni novità, quand' essa meglio della precedente corrisponda al fantastico. Nè diversamente saprebbe spiegarsi la priorità dello stile barocco esteso nel regno di Napoli. Nei tempi più civili l' imitazione ha avuta generalmente la preferenza sulla creazione. E nell' arte non si è creato ma si è modificato, ampliato, corretto. Così essendo il classico divenuto insipido e freddo a paragone della ricchezza, del fasto e della magnificenza, ond' era splendida la corte spagnuola, si è preteso di adattare ad esso alcuni ornamenti, che dagli elementi arabi ed asiatici hanno origine.

Vitruvio ed i suoi precetti si pretese parimenti che si tenessero in luogo di canoni da chiunque s' indirizzava nella professione: ma a Vitruvio accadde lo stesso che ad Omero.

L' Abate Cesarotti imprese a volgarizzarlo, e volgarizzandolo in guisa che per un poema moderno, piuttosto che per antico, si ebbe: apparve quel suo Omero con una gran parucca vestito di un abito a ricamo, e con una lunga spada al fianco. Dite pure che lo stesso fecero i secentisti di Vitruvio (18). Ma di ciò discorreremo di proposito più innanzi, chè scorgiamo esserci forse di troppo intrattenuti in un argomento che se può convenire a Napoli e alla Sicilia, non appartiene egualmente a que' paesi ove siamo per condurci.

Diffatto usciti dai confini del Regno di Napoli, trascorriamo il breve tratto di via che conduce a Roma: e qui volgendo l'occhio esperto alla conoscenza dell'età d'ogni monumento che questa capitale in tanta copia e magnificenza ci offre, scorgeremo facilmente che quelli, che ripetono la loro origine dall'epoca che ricerchiamo, all'opposto dei napoletani, si attengono alla precedente eleganza dello stile di transizione, e non la perdono che quelli i quali vieppiù si approssimano a varcare la metà del secolo XVI, quando il magistero dei Fiorentini passò ai nazionali.

Di quanti edifizii s'innalzarono in Italia tiene il primo luogo per grandezza e magnificenza la Basilica di S. Pietro in Vaticano; e d'innalzarla così splendida fu pensiere e volontà pietosa e immobile di tutto il Cristianesimo da Costantino in poi. Il Pontificato vi prese quella parte che gli apparteneva, e come centro dell'unità cattolica espresse nelle sue grandi proporzioni e nel decoro degli ornamenti il voto di tutti di rendere un omaggio a Dio in quella miglior maniera che sia all'uomo conceduto.

Quando l'occasione ci si è presentata abbiamo tenuto parola del suo progressivo ampliamento, delle modificazioni, degli ornamenti; ma ora siamo giunti a dover narrare come distruggendosi quanto di antico conservava la Basilica, ella dovesse sopra quelle rovine sorgere in guisa da non aver più fabbrica al mondo che la superasse.

Quest' idea non poteva nascere, che in un' epoca, nella quale cessava, o diremo più precisamente, rallentavasi lo spirito del municipalismo, invigorendo l'altro della centralità di stato. Favoriva pure questa impresa lo spirito di vicendevole fratellanza, uniformandosi al Cristianesimo esistente nell' unità del pensiere e dell' operare. Il Pontefice che imprendeva a distruggere per riedificare, partiva da questa convinzione applicandone il concetto. Era egli Nicolò V esperto e sagace nel conoscere i tempi, ne' quali regnava, disposto ed idoneo a raccogliere que' frutti che derivavano dalla pietà associata alla sapienza e prudenza che possedeva. Fu egli il primo a proporre un progetto, che invero appena potè a suo tempo cominciare ad effettuarsi: ma ciò non toglie a lui la gloria principale di averlo

concepito. E a noi, dopo quel tanto che già abbiamo detto di lui, si offre occasione di aggiungere questo agli altri fasti del suo pontificato.

Giacomo Grimaldi nella sua storia manoscritta (nel 1623) della Basilica Vaticana dice che questo progetto nacque dal deperimento, in cui era caduta la fabbrica dopo oltre a mille anni che esisteva. Le parole di questo storico sono state ripetute in guisa da non poterne dubitare; ciò non esclude però che un' altra ragione scuotesse l' animo del Pontefice a venire a questa risoluzione, imperocchè que' medesimi mezzi che si erano praticati a conservare la basilica sin qua, potevano, forse, sopperire ora al bisogno.

Le grandi moli innalzate nelle capitali dai novelli Principi italiani promovevano un' irresistibile gara nel Pontefice di superarle, e l' occasione non poteva meglio al fine acconciarsi. Procedono perciò gli storici a dirci che a Bernardo Rossellino confidò Nicolò la riedificazione del tempio di S. Pietro; ma per le ragioni altrove esposte stimiamo verosimile che piuttosto del consiglio di Leon Battista Alberti, che del Rossellino, egli profittasse, e sua fosse la pianta che del tempio fece disegnare. Quest' opinione non solo si concilia colla preferenza che Nicolò accordava all' Alberti (superiore a tutti gli altri architetti suoi coetanei), ma cogli studii che l' Alberti aveva fatti per rilevare, se la basilica difettasse, o no, di solidità. E per quanto non ci rimangano documenti certi a testimoniare com' egli giudicasse, pure da un suo dettato nel libro d' architettura abbiamo buon luogo a tenere per fermo ch' egli non vedesse così vicino, come si credeva, il pericolo della caduta; quand' egli stesso loda il giudizio di quegli antichi architetti, che circondando di doppie muraglie l' esterior parte della chiesa impedirono che le frane del vicino monte Vaticano la pregiudicassero, e ancor li loda perchè le acque diressero in tal declivio da non permettere che l' umidità s' internasse (19).

Queste riflessioni non ci fan vedere chiaro quel deperimento, in cui dicesi fosse ridotta l' antica basilica, e quasi ci mostrano che un più stringente motivo induceva il Pontefice a deliberarne la riedificazione. Abbiamo di fatto che intorno all'

anno 1447 fece egli por mano ad ampliare la tribuna in quello spazio, che occupano ora i due gran pilastri della cupola. Esigeva questo lavoro, che andasse distrutta tutta la parte di un tempio, che aveva, poco dopo Costantino, fatto edificare a sue spese Probo prefetto di Roma, perchè vi ricevesse onorevole sepoltura Falconia Proba sua moglie, la di cui pietà onorevolmente celebrano i Santi Padri Girolamo ed Agostino. Sopra queste rovine fu innalzato il nuovo edifizio fin presso a tre cubiti dal pavimento, e rimase interrotto per la morte del Pontefice, com' egli l' aveva lasciato, oltre a cinquant' anni, eccettuate alcune murature di ben lieve momento, che si eseguirono nel Pontificato di Paolo II, le quali si possono misurare dalla piccola somma di cinque mila scudi d' oro che v' impiegò (20). Bisogna dunque convenire che i tempi non fossero ancora maturi perchè l' idea di Nicolò si esplicasse in tutta la sua perfezione, e ad effettuarla era d' uopo ascendesse la cattedra di S. Pietro un Pontefice che, emulandolo nel cuore e nell' ingegno, sapesse ben distinguere dalle passate quest' epoca per quella che presentavasi opportuna a compiere il progetto che un mezzo secolo prima erasi iniziato. Giulio II era quello che raccoglieva in se medesimo tutte le necessarie doti; imperocchè, come la sua nobile mente era piena di alti pensieri riguardanti l' Italia, in guisa che malgrado le sue pecche è una, come disse il Leo, delle maggiori glorie italiane, così i suoi progetti corrispondevano nella grandezza e nella magnificenza alle mire di riforme che aveva in animo (21).

Favorivano le sue imprese monumentali le vicende, a cui soggiacque Milano dopo la prigionia di Lodovico il Moro, che persuasero Bramante ad abbandonare quella capitale per venire a Roma.

Il valore di quest' architetto non era certamente ignoto al Papa, il quale non tardò guari a profittarne in opere insigni, le quali col loro buon esito gli aprirono la via alla principale, alla riedificazione cioè della basilica del Principe degli Apostoli.

Facendo precedere questa narrazione non intendiamo di seguire la serie delle sue opere romane per ordine cronologico, essendo questa, com' è noto, l' ultima che fece a Roma: non

volendo noi inframmettere argomenti che pregiudichino alla chiarezza della storia della basilica Vaticana, che ora imprendiamo. Dobbiamo però a queste cose premettere che Bramante prima di assumere verun impegno in Roma condusse una vita solitaria e cogitativa, ed in non molto spazio di tempo ebbe già misurato quanti edifizii erano in quella città e fuori per la campagna, fino a Napoli, e dovunque egli sapeva che fossero cose antiche (22). Di questi studi fece poi tesoro nelle opere che lasciò in Roma, le quali manifestano chiaramente nella visibile differenza da quelle lasciate in Lombardia quant' egli più di prima inclinasse al classico. Non potrà nondimeno affermarsi, ch' egli divenisse perciò imitatore degli antichi; di questi solo libando il buono, conservò un tipo suo tutto originale di modo che i disegni di Bramante si distinguono da quelli dei suoi coevi egualmente in Roma che in Lombardia.

Ma tornando là dove abbiam sospeso il discorso (chè delle altre opere discorreremo più innanzi) raccontano tutti ad una voce gli storici che maravigliatosi il Papa dell' ingegno mostrato da Bramante nel restaurare e dirizzare il Palazzo Apostolico andava fra se pensando alla maniera di far vieppiù risplendere il suo valore. Tanta benignità commoveva l' animo dell' architetto, e sentendo che il Papa avea volontà di buttare in terra la chiesa di S. Pietro per rifarla di nuovo, gli fece infiniti disegni, ma fra gli altri, narra il Vasari, ne fece uno che fu molto mirabile, dov' egli mostrò quella intelligenza, che poteva maggiore, con due campanili che mettono in mezzo la facciata, come si vede nelle monete che battè poi Giulio II, e Leone X, fatte dal Caradosso, il quale fu pure autore eccellentissimo della medaglia, dov' è da una parte l' effigie simbolica dell' architettura con in mano il compasso e la squadra, e dall' altra in lontananza la facciata di S. Pietro, e più innanzi il busto di Bramante con l' epigrafe intorno FIDELITAS LABOR, e sotto BRAMANTES ASDRUBALDINUS. La qual medaglia vedesi incisa nel Bonanni *Historia Templi Vaticani* (23).

L' idea di Bramante piacque a Giulio, che senza mettere lunga dimora, fece rovinare la metà dell' antica fabbrica, ed il giorno 18 di aprile del 1506 collocò la prima pietra del novello

edifizio precisamente sotto il pilastro della cupola, nel quale ora vedesi la statua di S. Veronica. Ebb' egli in animo, che per bellezza, arte, invenzione ed ordine, così di grandezza, come di ricchezza e di ornamento avesse a passare tutte le fabbriche, che erano state fatte a Roma dalla potenza di quella Repubblica, e dall' arte ed ingegno di tanti valorosi maestri. Questo suo pensiere si convertì in atto per il genio e per la sapienza dell' architetto a cui lo confidò. Il tempio fu fondato con tanta prestezza che in gran parte innanzi alla morte del Papa e di Bramante, questo l' aveva tirato alto fino alla cornice, dove sono gli archi a tutti i quattro pilastri, e voltati aveva quelli con somma sollecitudine ed arte, e dato pure principio alle tribune della nave di mezzo e della nave trasversale meridionale.

Facendoci ora a discorrere dell' esecuzione, seguiremo il Vasari, il quale viene encomiando Bramante per l' accorgimento di gettare le volte con le casse di legno, che poi intagliò con fregi e fogliami di mistura di calce, imitando gli stucchi antichi, la qual arte si era smarrita. Ma di quest' opera di Bramante non rimangono che i quattro piloni, giacchè nelle molte mutazioni, a cui soggiacque il tempio, fu tutta cangiata. Ciò nondimeno dalle figure della pianta e della tribuna, a cui servir dovevano di sostegno i quattro anzidetti piloni si può agevolmente comprendere che in tal caso Bramante fosse più animoso che considerativo. Imperocchè riflette il Serlio (24) che una tanta massa e di tanto peso vorria buonissimo fondamento a farla sicura, non che a farla sopra quattro archi di tanta altezza, la qual cosa è provata dalle fenditure che i suoi archi senza altro peso già mostrano. E di questo difetto discorrendo biasima Bramante, il quale dice, doveva essere più presto alquanto timido che troppo animoso; perchè, se l' architetto sarà timido egli farà le cose sue ben sicure, ed anco non si sdegnerà di volere il consiglio di altri, e così facendo rare volte fallirà: ma, se sarà animoso, egli non vorrà l' altrui consiglio, anzi si confiderà solamente nel suo ingegno, onde spesse volte precipiteranno le cose da lui fatte; e però conclude il detto Serlio che la troppa animosità procede dalla presunzione, e la

presunzione dal troppo sapere, ma che la timidità sia cosa virtuosa, dandosi sempre a credere di sapere o poco o nulla.

Smisurato apparve il concetto di Bramante in quest' opera: egli diede un principio grandissimo, il quale, riflette l' Aretino, se nella grandezza di sì stupendo edifizio avesse cominciato minore, non valeva nè al Sangallo, nè agli altri, nè anche al Buonarotti il disegno d' accrescerlo, com' e' valse per diminuirlo. Ma gli avvenne ciò che non di rado accade a coloro che imprendono opere così gigantesche nel tramonto della vita, che il successore trovandole incompiute non segue il concetto primo, o perchè non l' intende, o perchè non lo ritiene conveniente; e l' opera cangia quasi sempre in peggio. Non vogliamo affermare che questo sia accaduto al tempio di S. Pietro perchè l' esperienza sembri dimostrarlo. È grande il merito de' maestri che furono scelti a supplire Bramante, morto nel settantesimo anno di sua età nel 1514, ma è parimente certo che del suo, fuorchè i piloni anzidetti, non resta cosa alcuna, quand' invece è notissimo che lasciò il disegno, sopra di cui doveva l' opera continuarsi, ed insinuò al Papa nel suo morire d' incaricare Raffaele d' Urbino (ch' egli stesso aveva fatto venire a Roma) a succedergli nella soprintendenza della nuova fabbrica, dichiarando doversi proseguire il lavoro com' erasi incominciato.

Ma la storia della basilica c' istruisce, come da quest' intendimento si decampasse poco dopo morto Bramante.

Leone X, che era succeduto a Giulio nel Pontificato, mostravasi maggiormente di lui impegnato a continuare quest' opera, e nel primo anno del suo regno associava a Raffaele Giuliano da Sangallo e Fr. Giocondo veronese dell' Ordine di S. Domenico a dirigerne i lavori.

Benchè Bramante avesse espresso, morendo, a Leone X che il solo atto a succedergli nella fabbrica della basilica di S. Pietro fosse Raffaele, poichè questi era soverchiamente occupato nei dipinti del Vaticano, nè aveva l' uso e la pratica di dirigere grandi fabbriche, pensò dargli in aiuto un celebre architetto. Era da poco giunto in Roma Fr. Giocondo, il quale dolendosi che il disegno da lui fatto del ponte di Rialto non

fosse stato accolto dal Senato Veneto, che aveva data la preferenza prima all'Aleardi, poscia allo Scarpagnino, si decise di abbandonare Venezia per venire a morire a Roma, trovandosi di oltre ottant' anni di età. Il Papa, a cui era noto il suo valore, lo destinò per compagno a Raffaele, e vi aggiunse Giuliano da Sangallo, il quale, vivendo Bramante, si trovava già impiegato nella fabbrica.

Quanto da questo triumvirato di architetti si operasse nella basilica viene narrato dal Vasari colle seguenti parole: « Minacciando ella rovina per essere lavorata in fretta e per altre cagioni, fu per consiglio di Fr. Giocondo, di Raffaele e di Giuliano per la maggior parte rifondata, nel che fare dicono alcuni che ancor vivono, e furono presenti, si tenne questo modo. Furono cavate con giusto spazio dall' una all' altra molte buche grandi a uso di pozzi, ma quadre, sotto i fondamenti, e quelle ripiene di muro fatto a mano furono fra l' uno e l' altro pilastro, ovvero ripieno di quelle, gittati archi fortissimi sopra il terreno in modo che tutta la fabbrica venne ad esser posta senza che si rovinasse sopra nuove fondamenta, e senza pericolo di fare mai più risentimento alcuno ». Si attese perciò più a consolidare il già fatto che a far di nuovo.

Onorava il Papa di sua particolare confidenza i tre architetti, e largamente li premiava; ma Raffaele era considerato come principale fra loro, e quello, da cui dipendevano tutti gli artefici ed operai. Ad esso si dirigevano tutti i *brevi* riguardanti la fabbrica tramandatici dal Cardinal Bembo, il quale faceva tesoro di tutto ciò che aveva rapporto coi fasti del pontificato di Leone (25). La storia però ci rende accorti ch' egli con l' eccessivo suo fervore, perchè la grand' opera incominciata da Giulio sortisse presto il desiderato fine, non fu la prima cagione, ma un' ultima occasione ai delirii funesti della riforma.

Le spese immense che vi s' impiegavano fecero nascere in lui il progetto portato subito in atto che le indulgenze non solo fruttassero a coloro che con elemosine avessero servito a soddisfare le spese della guerra contro i Turchi, ma ancora a tutti i fedeli che avessero fatte offerte di danaro per sovvenire

alle spese necessarie per terminare la costruzione della chiesa di S. Pietro. Sebbene codesta distinzione portasse con se alcun che di nobile e d' utile, sebbene fosse veramente degna di un secolo, in cui le belle arti mandarono sì vivo splendore, parecchi cristiani, principalmente tedeschi, altro non vi videro dapprima se non un abuso dell' autorità pontificia, e parecchi dicevano che per fabbricare la chiesa di San Pietro, la corte romana rovinava la Chiesa di Gesù Cristo. Discorso privo d' ogni fondamento e di ragione; imperocchè niente avevasi in questo spediente che fosse contrario alle leggi della Chiesa, nè alle regole di una sana morale.

Il Papa non concedeva già la remissione dei peccati pel danaro, come ha divulgato Lutero; ma grazie speciali, che non avevano efficacia che per le anime già purificate, e alle quali acquistavano diritto per la generosa affezione ad un alto e nobile pensiero religioso (26).

Non prevedendo, lo ripetiamo, Leone le conseguenze a cui condurrebbe l' esame di queste dottrine che si faceva in Germania, e neppur forse sospettando della rivoluzione, che negli anni del suo pontificato si preparava, continuò a raccogliere quanto più danaro poteva. Con questi mezzi i lavori del nuovo tempio procedevano senza interruzione.

Nel 1517 morì Giuliano da Sangallo, nel 1520 Raffaele e Fr. Giocondo pure poco prima, ignorandosi se veramente a Roma, o in Germania.

Essendo così le cose ridotte, Leone fece tosto ricorso a Baldassare Peruzzi da Siena, il quale godeva della protezione di Agostino Chigi, e con l' aiuto di tant' uomo poteva trattenersi e studiare le cose di Roma massimamente di architettura, nelle quali per gli ammaestramenti di Bramante aveva fatto in poco tempo maraviglioso frutto.

Il primo giorno di agosto del 1520 fu Baldassare eletto dal Papa a succedere all' Urbinate architetto della fabbrica di San Pietro, colla provvigione di cento cinquanta ducati all' anno. Tantosto egli espose a Leone parergli essere troppo grande edifizio, e da reggersi poco insieme quello disegnato da Bramante e ch' egli ne avrebbe offerto un nuovo disegno. Convenutone il

Pontefice, non andò guari che questo uscì magnifico e veramente ingegnoso, e con tanto buon giudizio condotto che d' alcune parti di quello si sono poi serviti gli altri architetti. Di croce greca, che era, la pianta antica la convertì in latina, aggiungendo alla terza la quarta tribuna, ed aprendo ai capi di ciascuna una porta. Conservò i piloni sopra cui innalzare si doveva la cupola ideata da Bramante; quant' altro ei si facesse poi a compire onorevolmente quest' opera, meglio che da una descrizione può venir chiaro al lettore dal disegno che ne ha dato il Serlio (che fu suo discepolo) nel terzo libro d' architettura, restando noi paghi della testimonianza dell' Abate Fea, e di molti altri scrittori, che lo considerarono per il *migliore di tutti.*

Ma, perchè morendo Leone nel 1521 più non si pensò a profittarne, così i lavori della fabbrica incominciarono ad andare molto a rilento, e continuandovi a presiedere Baldassare fino ai 6 di gennajo del 1537, che morì, null' altro ei fece che dirigere l' innalzamento della tribuna lasciata imperfetta da Bramante (27).

Il governo di Adriano VI fu breve, e non valse a sopperire ai dispendi, che dalla prodigalità di Leone erano derivati. Vi studiò dopo di lui Clemente VII, il quale cangiando quella nella più severa economia, venne accusato, come il solo autore de' patimenti del popolo; e non pertanto questi erano in gran parte dipendenti dall' eccessiva liberalità di Leone; ma gli uomini che non sono mai molto giusti per risalire alle cagioni del disordine benedicevano la memoria di un Papa che aveva goduto, e fatto godere, largheggiando, e detestavano il successore che voleva riparare un male non fatto da lui. Clemente VII è nel numero di quei Papi, che non goderono l' amore del popolo: egli fu tanto più severamente giudicato, quanto maggiori erano state le speranze che di lui si erano concepite. La sua prudenza che gli aveva procurata l' universale considerazione, non parve ai Romani più altro che astuzia e raffinatezza. Gli si rese inutile la sua conoscenza del mondo e dei pubblici negozi, e fu rimproverato di poca fermezza di carattere tanto nel decidersi, quanto nel mantenere.

Il fatto però prova che dove si trattò di assottigliare le spese lo fece senza esitanza.

Parte per il preso sistema, e parte per le luttuose vicende, a cui soggiacque Roma nel suo Pontificato, le opere intraprese nella basilica Vaticana rimasero se non del tutto sospese, proseguite almeno con tanto languore che non meritarono se ne tenesse discorso, finchè non invigorirono di nuovo nel Pontificato di Paolo III. Cangiate le circostanze della capitale, volse egli il pensiere a far ritornare le arti nell' antico loro splendore, dal quale eran venute meno per la dispersione di molte opere, e per la partenza di molti valorosi maestri sottrattisi all' irruzione e al saccheggio che portarono in Roma gli eserciti di Carlo V. Aveva il Farnese animo generoso, ed amava che il suo nome fosse di mecenate e protettore delle arti, come era stato quello di Leone. Scorse che niuna cosa poteva riuscire più gradita al popolo che di vedere rianimati i lavori della basilica di San Pietro, e tosto se ne diede tutta la cura.

Fra gli architetti che vivevano al suo tempo in Roma, e che godevano gran fama si distingueva Antonio Picconi da Sangallo, nepote di Giuliano, conosciuto e stimato dal Papa, che aveva servito essendo Cardinale.

Non esitò Paolo a preferirlo a quant' altri concorrevano, e lo elesse architetto di S. Pietro, sostituendolo al defunto Peruzzi. Era stato il Picconi in molta famigliarità con Bramante, che essendo già vecchio, e dalla paralisi impedite avendo le mani non poteva, come prima, operare, e si giovava dell' aiuto di lui ne' disegni che si facevano; i quali Antonio, dice il Vasari, » tanto nettamente, e con pulitezza conduceva, che Bramante » trovandoli di parità misuratamente corrispondenti fu forzato » lasciargli la cura d' infinite fatiche ch' egli aveva a condurre, » dandogli l' ordine che voleva, e tutte le invenzioni, e com- » ponimenti che per ogni opera si avevano a fare; nelle quali » con tanto giudizio, spedizione e diligenza si trovò servito da » Antonio, che alcuni degli ultimi suoi lavori furono da lui » compiutamente diretti ».

La fiducia e la considerazione, che gli dimostrava Bramante, formavano grandissima riputazione al Sangallo, per cui

non sorprende se in tutta la sua vita non fece che ideare e condurre fabbriche cospicue nello Stato e nella Toscana, alcune delle quali descriveremo. Venuto poi il tempo in cui la sua fama doveva splendere nell' opera, che nell' universo aveva maggior rinomanza, fu Antonio incaricato di fare un nuovo disegno della chiesa di S. Pietro. Ed a tal risoluzione dicesi venisse il Papa, perchè non trovava bastantemente decoroso e proporzionato il disegno di Bramante, e non gli andava a genio l' altro del Peruzzi, e inoltre pel bisogno che si scorgeva di ingrossare i pilastri per allontanare il timore che quella fabbrica avesse a fare nuovi peli e fenditure, o minacciare rovina, come fece prima la rassodasse Frate Giocondo unitamente all' Urbinate, e allo zio di Antonio, Giuliano. Per quanto questi avessero operato con accorgimento, pure il Sangallo ad assicurarne viemaggiormente la durata, empiè di soda materia le fondamenta. Se l' arte e l' ingegno che adoperò in questi ed in altri manufatti non restasser nascosi sotto terra, ben si vedrebbe quant' ei valesse nel magistero di queste e simili murature. Ei valse tanto in ciò che l' Aretino dice « non avere » mai mostrato le sue fabbriche un pelo; nè fu mai fra' mo» derni un altro architetto o più sicuro, o più accorto di lui » in congiungere mura ». Non ebbe però un esito simile il modello di legname che il Sangallo fece costruire dal suo creato Antonio Labacco, giacchè gli si apponeva d' avervi più imitata la maniera ed opera tedesca che l' antica e buona, la quale osservano, soggiunge il Vasari, i *maestri migliori*. Così almeno ne discorrevano le persone più discrete, o quelle che non intendendendo il suo disegno in guisa da poterne rettamente giudicare, si restringevano a dare la preferenza più al gusto che regnava che all' altro che decadeva.

Ma Michelangelo, che non era uomo da contentarsi di giudicare le cose dalla sola corteccia, e sapeva scorgerle ben addentro, aprì l' animo suo a persona che godeva da vicino la confidenza del Papa.

Disse che Sangallo con questo suo modello si era allontanato dalla verità, a cui aveva mirato Bramante, fondando la chiesa in modo da esser *chiara, schietta e luminosa.* Quand'

invece Antonio con quel suo circolo che fa di fuori toglie tutti i lumi alla pianta di Bramante, e non solo questo: « ma per » sè non ha ancora lume nessuno; ha tanti nascondigli fra di- » sopra, e di sotto i cori che fanno comodità grande ad infi- » nite ribalderie con tenere segretamente banditi, far monete » false ec., in modo che la sera, quando detta chiesa si serrasse, » bisognerebbero venticinque a cercare chi restasse nascosto » dentro, e con fatica li troverebbe. Ancora vi sarebbe quest' » altro inconveniente che nel circuire con l' aggiunta che il » modello fa di fuora della composizione di Bramante saria » forza di mandare a terra la cappella Paolina, le stanze del » piombo, le stanze della ruota, e molte altre; nè la cappella » di Sisto credo che riuscirebbe netta. Circa la parte fatta dal » circolo di fuora che dicono che costa cento mila scudi, que- » sto non è vero, perchè con sedici mila si farebbe, e rovi- » nandolo poca cosa si perderebbe, perchè le pietre fattevi e » i fondamenti non potrebbero venir più a proposito; e miglio- » rerebbesi la fabbrica ducento mila scudi, e trecento anni di » tempo ».

In questa lettera trovata a Firenze nell' archivio della famiglia Buonarotti, e pubblicata da Monsig. Bottari senza indicazione certa della persona alla quale Michelangelo la dirigeva, non si fa che ripetere ciò ch' egli aveva con tutta candidezza dichiarato a coloro che, dopo morto Antonio, si studiavano affinchè il suddetto modello non fosse inutile (28). Ma siccome il discorso di persona così autorevole com' era Michelangelo poteva portar loro quel pregiudizio che volevano pure evitare, e lor faceva anche temere che s' arrestassero tutte quelle provvigioni che ricevevano per perfezionarlo, così quanti mezzi erano in loro potere misero in opera, perchè la fama e la riputazione di Michelangelo fosse eclissata. Costoro però non valsero a far cangiare d' opinione il Papa, il quale sebbene avesse molto stimato il Sangallo non era sordo alle cose che seppe dirgli Michelangelo per dissuaderlo dall' abbracciare il progetto lasciato da Antonio. Per evitare nuove dispute, le quali non producevano che perdita di tempo ed un vano dispendio, si decise di nominare architetto di San Pietro Michelangelo con

facoltà molto più ampie ed assolute di tutti gli altri che avevano occupato quel posto prima di lui (29). Il Buonarotti persistè lungamente a scusarsi, apponendo al Papa fra le altre ragioni, ch' egli non aveva nell' architettura quella pratica che possedeva nella scultura, e che un' opera di tant' importanza quale era quella che gli si voleva addossare, l' obbligava a dovere arrestare il corso di tanti altri lavori, ai quali o già attendeva, o stava per por mano. Il Pontefice fermo però nel preso proposito lo persuase finalmente ad abbandonare tutto, per dedicarsi interamente ad un' opera che l' avrebbe fatto salire a quella rinomanza che non era sperabile acquistare in qualunque altro lavoro, a cui avesse atteso. Ma il fatto provò che Michelangelo non vi si piegasse per mira d' orgoglio, o d' interesse, ma per amore sincero di pietà e di religione, in quanto pertinacemente rifiutò qualunque ricompensa gli venne offerta. I difetti da lui notati nel modello lasciato dal Sangallo furono non solo prestamente emendati nell' altro che immaginò; ma l' edifizio vi si scorgeva sorgere ordinato e magnifico, in modo che cosa più bella non poteva aspettarsi che da un genio eguale al suo. E se nel primo si erano impiegati quattro mila scudi, nella costruzione del secondo se ne spesero soli venticinque, avendo l' architetto preferito di prestarvi tutta l' opera sua, all' opposto dell' altro, ove molti artisti operandovi oltre lo spendio non vi si vedeva lo studio e la diligenza necessaria (30). Ma Michelangelo conosceva perfettamente come dal modello molto dipenda la bellezza e solidità della fabbrica che si deve costruire, e che su quello giudica il pubblico della futura riuscita. Riducevasi l' edifizio a forma molto minore della prima, ma non veniva meno in magnificenza e dignità. Trovò che i quattro pilastri principali fatti da Bramante, e lasciati da Sangallo, che avevano a reggere il peso della cupola, erano deboli, e questi egli riempì facendo due scale a chiocciola dal lato della muraglia principale, per le quali salivano fino alla cima dell' edifizio tanto gli uomini, quanto le bestie destinate al trasporto dei grandi massi. Condusse la prima cornice sopra gli archi di travertino la quale gira in tondo, che riuscì cosa mirabile, graziosa e diversa dall' altre, nè puossi fare, dice il

Vasari (il quale abbiam scelto per nostra guida), cosa migliore in quel genere. Diede principio alle due nicchie grandi della crociera, e dove prima per ordine di Bramante, Raffaele e Baldassare, si facevano otto tabernacoli, e così fu poi seguitato dal Sangallo, Michelangelo li ridusse a tre, e di dentro tre cappelle e sopra con la volta di travertini, e ordine di finestre, che hanno forma e grandezza varia. Le quali cose, perchè vanno fuori a stampa stimò inutile il Vasari di seguitare a descrivere, e ora lo sarebbe doppiamente, che con tanta maggiore ampiezza e diligenza degli antichi i disegni delle opere del Buonarotti si riprodussero, e sono nelle mani di molti.

Appena il modello fu approvato dal Papa, Michelangelo si mise a far lavorare con ogni accuratezza tutti que' luoghi, dove la fabbrica si aveva a mutar d' ordine perch' ella si fermasse stabilissima, e da non poter essere più mutata da altri; prendendo per regola gli esempi che prima di lui si eran dati. Finchè durò il Pontificato di Paolo III le opere indirizzate da Michelangelo procedettero tutte con grande speditezza ed ordine, avendo nel Papa il principale sostegno. Ma morto che fu, non trovò egli Giulio III egualmente animoso e risoluto.

I denari che già si erano impiegati avevano assottigliato il tesoro, e fu perciò d' uopo far allentare i lavori quando appunto dovevano rivolgersi alle più faticose e difficili parti dell' edifizio, perlocchè Michelangelo, benchè rammaricato, diceva ch' egli a qualunque costo non voleva abbandonarne la direzione, e che sarebbe per lui grandissima vergogna e peccato il perdere il premio delle fatiche durate in quei dieci anni, che fino a questo tempo erano passati. Altri sette ne scorsero, ma tutti così affannosi che ben fa maraviglia, com' egli non accettasse gl' inviti pressanti che aveva da Cosimo di tornare a Firenze, e non fosse commosso alle dolcezze che gli si promettevano al tramonto della sua vita. Lo travagliavano gl' invidiosi della sua gloria, lo infastidivano i soprintendenti della fabbrica col pretender cose che non possono essere pretese che da chi non s' intende, ma crede intendersi d' architettura. Col continuo cangiare de' padroni le bisogne non camminavano mai ordinate, giacchè o le protezioni, o l' assottigliare frequente che si faceva

delle necessarie provvigioni pel procedimento di un' opera così cospicua, o il dar facile ascolto a coloro che biasimando le idee dell' architetto non sapevan poi dire come si avrebbe dovuto fare, mandavano a monte le concepite speranze, e fecero risolvere finalmente Michelangelo ad abbandonare la fabbrica, e restituirsi a Firenze, dov' era tanto desiderato dal Duca Cosimo; e ciò sarebbe certamente avvenuto, se la morte non lo avesse poco innanzi colpito, cioè ai 17 di febbrajo dell' anno 1564. Prima però di spirare lasciò il modello della cupola, e del come innalzare il rimanente della chiesa fino al suo compimento compresavi la facciata. Noi non ci faremo a descriverla, avendolo già fatto il Vasari con tutti i più minuti particolari, e meglio che il descriverla ci rimettiamo ai tanti disegni, ne' quali può ognuno a suo bell' agio considerare fino a dove il genio di Michelangelo salì. E può altresì affermarsi, che sebbene avesse tante contrarietà per parte dei suoi emuli, pure la fama acquistatasi era sì grande da non decader con tutta quella fugacità, che in altre circostanze si è veduto; per cui ebbe la ventura che i Pontefici, i quali precedettero Paolo V, furono tutti gelosi che i futuri architetti non si allontanassero neppur per poco dai modelli lasciati da Michelangelo. Giacomo Barozzi da Vignola che gli succedette non fu che un diligente esecutore degli ordini suoi; e Pirro Ligorio napoletano il quale si trovava già impiegato in qualità di architetto ai tempi di Michelangelo, e che, morto lui, n' ebbe per poco la direzione, perchè volle scostarsi dai disegni di Michelangelo, il Pontefice Pio IV lo rimosse ad insinuazione forse del Vasari, il quale trovandosi a Roma con una commendatizia del Principe Francesco de' Medici, fu dal Papa incaricato di esaminare come procedevano i lavori di S. Pietro. Scorgendo egli che incominciavano a *storpiarli*, non ne tacque la cagione, per cui allontanato Pirro, al solo Barozzi ne restò il generale governo (31). Nei nove anni ch' egli rimase principale architetto continuò unicamente le cose già incamminate da Michelangelo, e ad incrostare di travertini le muraglie esteriori del tempio (32). Era riserbato ai pontificati di Gregorio XIII e di Sisto V di compire la basilica in tutta quell' estensione che aveva disegnato Michelangelo.

Giacomo della Porta chiamato a succedere al Barozzi (morto nel 1573), non solo corrispose al desiderio del novello Pontefice, che prima d'ogni altra cosa voleva ornata con quanta più magnificenza potevasi la cappella dedicata a San Gregorio, ma a lui è dovuto il merito principale di avere nello spazio di 22 mesi voltata la cupola insino al suo centro senza riempimento di terra (come avevano praticato gli antichi), ma solo con appoggi di archi di legno e di travi elevandola alla grande altezza che ora si scorge (33). Se non si vide quest' opera perfetta vivendo quest' architetto, e Sisto V che l' aveva con tanta munificenza promossa, non passò guari tempo, che il tutto raggiunse il tanto desiderato fine. Va tra i fasti del Pontificato di Sisto anche l' innalzamento dell' obelisco nella Piazza di S. Pietro, a cui presiedette l' architetto Carlo Fontana: ed in que' tempi, in cui le scienze non avevano ancora fatti i progressi presenti, si menò tanto rumore per le industrie adoperate nell' innalzarlo che fu quasi gridato al miracolo (34).

Qui facciam sosta con questa storia riserbandone il resto ad altr' epoca. Non ci dissimuliamo, che col diportarci così dirà forse alcuno che differiamo dal metodo in addietro osservato e mantenuto, e che pregiudica alla chiarezza il sospendere la descrizione di un celebre edificio per riprenderla poi nell' epoca, in cui fu terminato. Ma nel caso presente la cosa cangia affatto d'aspetto. Se abbiamo tenuto quest' ordine discorrendo, per esempio, delle cattedrali di Firenze, di Siena, di Milano, abbiamo anche provato che gli architetti che si succedevano l' uno all' altro si sono fatto uno studio di conservare il primitivo tipo, e che le parti discordanti non pregiudicavano all' idea principale. Ma quando si tratta della basilica di S. Pietro ci troviamo in un caso del tutto differente. Lasciamo da banda ciò che vi poterono operare Bramante, e gl' immediati architetti suoi successori, chè poco o nulla più del loro ci rimane; ma ponendo mente solo alla parte superiore del tempio troviamo che cangiò essa di faccia colle opere successive di Carlo Maderno e dei compagni, per cui non ci si concede più di considerare S. Pietro nel punto di vista voluto da Michelangelo, ma nell' altro degli architetti corrompitori dell' antico buon gusto.

Prima di andare dunque innanzi nella storia, fermiamoci alquanto a considerare i particolari di quanto ora rimane di Michelangelo, e giudichiamo se sia attendibile la severità, colla quale ha preteso di giudicarlo il Milizia, differendo a discorrere in altro luogo se l' idea di Michelangelo era da anteporsi alla costruzione presente, e quali cagioni hanno potuto influire a consigliarla.

Cominciamo col dire che nè Maderno, nè i suoi coevi distinsero la grandezza dal sublime, e meno di loro il Milizia, burlandosi di Michelangelo, che avea lanciato in aria il Panteon per farne una cupola, non riflettendo eglino che la curva del Panteon non servì già di tipo, ma di semplice aiuto materiale al Buonarotti, il quale doveva già avere preconcetta antecedentemente l' idea della sua opera. E lo stesso ragionamento è da farsi intorno a Bramante che si servì del tempio di Vesta per la misura della sua cupola, come Antonio da Sangallo modellò il proprio sul Colosseo.

Biasima poscia l' anzidetto Milizia i risalti dati al cornicione, gli ornamenti delle finestre e delle nicchie e le volte delle nicchie superiori, esistenti sopra il collarino dei pilastri; e chiama intollerabili que' frontispizi spezzati ai finestroni della crociera, e troppo alto e di cattivo formato l' attico, che circonda esteriormente il tempio; e finisce col dire che Buonarotti prese negli ornati delle grandi licenze, ed uscendo spesso fuori delle buone regole mostrò un certo che di bizzarro e fiero che è stato il principale suo carattere nella pittura (35).

Veduto a che cosa inclinino le osservazioni di quest' aristarco dell' architettura, sarà anche opportuno riflettere col dotto ed eloquente Nicolini (36), che le regole sono i freni dell' arte, ma non di rado impediscono all' ingegno più il corso che la caduta. Quando si considerasse che la natura con varietà infinita gli animi e i corpi distinse, chi oserebbe di queste regole farne ai grandi intelletti quella crudele misura che secondo la favola fu al viandante il letto di Procuste ?

Essi pure talvolta impunemente non furono audaci: ma spesso avviene che li pensiamo smarriti, mentre così alto si sollevano che l' occhio fino ad essi non arriva. La natura e

l' arte di tanto privilegiarono il Buonarotti che i suoi contemporanei presi d' ammirazione non osarono giudicarlo. E dopo tutto questo, come tollerarsi le parole del Milizia, il quale non sapendo sollevare la testa mirava tutto in basso, e non istimava buono e bello, che quello solamente che partiva dall' imitazione della classica antichità.

Noi non siamo qua per dire che Michelangelo sia da imitarsi, che anzi siamo d' avviso che le sue licenze hanno fatto scala al libertinaggio del Boromini e della sua scuola, ma sosteniamo che un animo forte, un intelletto eminentemente svegliato, com' era il suo, non poteva restarsi pago a seguire regole, ma doveva modificarle, crearne delle diverse, non seguire che se stesso. Niuno superò la fierezza delle sue composizioni nella pittura e nella scultura, ma prima di lui non fuvvi neppure architetto, il quale tentasse un' opera simile alla tribuna innalzata in S. Pietro.

Narra il Condivi che Bramante cercò sempre di levare Michelangelo da Roma, o almeno di privarlo della grazia di Giulio II, e di quella gloria e dell' utile che col suo ingegno poteva acquistare. Ciò avrebbe dovuto destare in lui risentimento, o desiderio di vendetta, ma all' opposto quando si trattò di censurare il modello di Sangallo, egli rimproverò quell' architetto, come si è veduto, di essersi scostato dal disegno di Bramante, ed aggiunse non esservi stato prima di lui maestro, che avesse potuto emularlo in sapienza e buon gusto, e che allontanandosi dal suo disegno la chiesa di S. Pietro avrebbe difettato, come difettava il modello proposto dal Sangallo. Ma se Michelangelo encomiò il disegno di Bramante, parerebbe che avesse dovuto anche seguirlo; se non lo fece, non fu che mutasse di consiglio, ma fu il suo genio che lo spinse a cose più grandi e magnifiche. E che così fosse, il fatto lo manifesta; mentre se nel disegno di Bramante erano riprodotte delle cose già note, nell' altro di Michelangelo si scorge una sublimità inimitabile, la quale non derivava che da una natura, che, se ci fosse permesso, chiameremmo sovrumana. Questi particolari ora si giudicano in una fabbrica che non potè compire da se medesimo, ma se meno affranto dall' età avesse potuto tutta innalzarla

ne' suoi anni ancor verdi, cose tanto maggiori vi si rileverebbero. Sarebbe ella sorta gemella al gran monumento di Giulio II, che al pari restò imperfetto, ed avrebbe il mondo a colpo d' occhio contemplato cosa può l' arte associata alla natura, che gigantesca ha germogliato in quest' uomo nella cappella Sistina la pittura, nel mausoleo di Giulio la scultura, e nella gran cupola l' architettura.

I vasti e sublimi pensieri dei Pontefici, che regnarono da Nicolò V fino a Gregorio XIII, non si restrinsero alla riedificazione della basilica di S. Pietro, ma eziandio si estesero anche al palazzo, che sorgendo vicino al gran tempio, piccolo e disadorno, vollero s' innalzasse ampio e magnifico in guisa da sostenere il paragone del grand' edifizio che gli era a canto.

Seguendo il Vasari stupiamo, come l' animo e la mente in vero grande di Nicolò impegnato a far risorgere splendidamente la capitale del mondo Cristiano, divenuta deserta e squallida per le luttuose vicende, che avevano preceduto il suo Pontificato, pensasse ancora ad edificare per lui e per i suoi successori un palazzo che non avrebbe, come il tempio che si andava costruendo, un eguale nel mondo. Comandava a Bernardo Rossellino che si occupasse della pianta, la quale avesse tutte le possibili comodità ed agiatezze per alloggiarvi il Sommo Pontefice e il suo collegio de' Cardinali, e comprendesse tutti i negozi, spedizioni e giudizi della Corte. Vi facesse un teatro per la coronazione dei Pontefici, giardini, logge, acquedotti, fontane. Provvedesse allo spazio e magnificenza delle cappelle, delle sale, delle biblioteche, e ad un conclave appartato bellissimo. Insomma questa (non sappiamo se palazzo, castello, o città dobbiamo nominarla) sarebbe stata la più superba cosa che mai si fosse veduta al mondo. Ma tant' opera rimase imperfetta, anzi quasi non cominciata per la morte di quel Pontefice, e quel poco, che n' è fatto, si conosce appena (37).

Con un ordine molto diverso, ma sempre però vasto e magnifico, continuarono i Papi le opere già indirizzate da Nicolò. Il Pontefice Paolo II elesse a dirigerle Giuliano da Majano. Sisto IV incaricò il Pintelli nel 1473 del disegno della cappella che da lui prese il nome; principiò ad edificare la biblioteca,

e la sala regia, terminandole Innocenzo VIII. Alessandro VI si limitò a far costruire un alloggiamento per proprio uso, che è quello appunto che si distingue col nome di Borgia, ed al Pinturicchio furono allogate le pitture per ornarlo (38).

Ma ben poca cosa si sarebbero stimate queste opere, se le idee che si destarono in Giulio II si fossero tutte potute effettuare. Emulavano quelle di Nicolò V, se non furono forse più sublimi e magnifiche. Le animava co' suoi consigli Bramante, e gli ostacoli che intervenivano erano tutti superati dalla sua prontezza di concepire e di operare. La somiglianza di carattere cooperava moltissimo al buon esito. Giulio non voleva che passasse un lungo spazio di tempo fra il proporre e l' eseguire; Bramante lo soddisfaceva non dando luogo a riposare neppure la notte agli operai, sostituendo alla luce del giorno l' altra delle fiaccole. Con questa sollecitudine fu innalzata la fabbrica del Belvedere, a cui per comando di Giulio presiedette Bramante. Si trattò di ridurre in forma di teatro rettangolo lo spazio frapposto fra il Belvedere e l' antico palazzo Vaticano. E poichè eravi in quel sito una valletta, l' architetto divise il cortile in due piani. Nel superiore, che comprendeva la terza parte del sito, collocò in fondo nel mezzo una nicchia così grande, che potesse fare maestosa comparsa anche dall' altra parte del cortile, fiancheggiandola con due palazzetti compagni posti uno per parte.

Per ascendervi dal piano inferiore che comprendeva i due rimanenti terzi dello spazio, fece una scala doppia a più rivolte nobilissima e nuova con una bella nicchia e fonte fra le rampe, ornando il dintorno della scala lateralmente a guisa di teatro con venti colonne di granito d' ordine dorico. Opportuna riusciva l' interruzione dei piani, perchè, essendo il cortile lungo quattrocento passi, si toglieva così la soverchia lunghezza che troppo eccedeva la larghezza. I portici all' intorno furono fatti con pilastri pure d' ordine dorico. Sopra essi corre un ordine ionico; nella testata del cortile unita al palazzo, sotto l' appartamento Borgia fecevi una grande scalinata semicircolare in forma di anfiteatro capace di contenere in gran numero la gente che accorreva per vedere gli spettacoli che vi si facevano (39).

Tutta questa idea fu tenuta universalmente tanto bella che si credette con ragione che dagli antichi in qua Roma non ne avesse veduta una migliore. Ma essa non era che un saggio, una prova dei molti progetti, che aveva in animo Giulio di effettuare, se la sua vita e quella dell' architetto si fosse degnato Iddio di prolungare. Ma non sarà da tacersi che questo genere di costruzione indica dove inclinassero i tempi. Era la prima volta, che nel palazzo dei Pontefici s' intrometteva qualche cosa che sapesse di profano. Era la prima volta che vi sorgesse una fabbrica la quale si destinava agli spettacoli. Era la prima volta che a queste delizie s' accoppiavano luoghi per collocarvi le statue greco-romane, che avevano servito ad ornare i templi, i palazzi e le terme di Roma pagana (40).

Siamo noi ben lungi dall' erigerci giudici di ciò che si è fatto, e si fa fino ad oggi. Rispettiamo l' autorità di chi tanto può, ma scrivendo la storia ci crediamo anche in obbligo di lamentare, che nelle opere monumentali che sorgevano per munificenza dei Pontefici si associasse quell' elemento pagano, che purtroppo abbiamo considerato come l' origine principale del cangiamento di stile nell' architettura delle chiese, e della decadenza della civile nell' età di mezzo.

Nel teatro innalzato da Giulio in Belvedere si celebravano i più famosi tornei in occasioni di grandi avvenimenti e lo splendore della Corte e della nobiltà romana vi faceva bella mostra di sè. Così avvenne nel 1565 sotto il Pontificato di Pio IV, allorchè ai 5 di marzo vi fu eseguito il famoso torneo per le nozze del conte Annibale Altemps nipote del Papa con Ortensia Borromeo di Milano, della quale giostra ci lasciò Gaspare Alvari una minutissima descrizione (41). Per molti anni l' opera di Giulio offrì ai Pontefici occasione di dirigerla a quel medesimo fine, pel quale era stata creata. Per conservarla si dovette rifare il già fatto, premunendo i muri di valevoli rinforzi, giacchè l' impazienza di Giulio aveva costretto l' architetto a non attendere che bastevolmente l' edifizio si assodasse. Ma giunta l' epoca di Sisto V, Roma si vide nei costumi riformata, indottavi dalla sua severità; ed anche nel palazzo del Pontefice si trovano delle variazioni contemporanee che manifestano com' egli si studiasse di correggere gli abusi introdotti.

La famosa scalinata dell' anfiteatro, la quale trovavasi cogli scalini parte smossi, parte rovinati e mancanti, fu distrutta e spianata, essendosi giudicato inutile ed inconveniente alla gravità del Pontefice l' uso degli spettacoli soliti a rappresentarsi nei secoli addietro. Si finì di rovinare tutto l' edifizio bramantiano, fabbricandosi di traverso al cortile di Belvedere una grandissima sala per trasportarvi la libreria posta da Sisto IV a pian terreno. Ma non si creda neanche che questa fabbrica, con cui si guastò tutto il grandioso sistema dell' architetto, sia stata poi messa in piano co' due lunghi corridori tra quali è rinserrata. Imperocchè, forse per ripiego, fu tenuto basso il piano; infatti nell' entrarvi si scende uno scalino che convien poscia risalire nell' uscirne dalla parte opposta (42).

Dopo ciò si sono eseguiti altri muramenti che hanno finito di storpiare e deturpare questo mirabile edifizio, riducendo in due quel cortile magnificentissimo e in un giardino che col cortile non ha rapporto veruno, e tagliando in tal guisa fuori la gran nicchia, la quale vedendosi presentemente sola nel giardino per essere troppo vicina riesce oltremodo grande.

Con l' aprirsi nel 1822 il nuovo ingresso al Museo Chiaramonti, andò anche distrutto lo spazio, che restava dall' altro lato della biblioteca, di modo che le opere di Bramante nel palazzo pontificio non sono ora a cercarsi, se pur si eccettui il corritoio, che conduce a Castel S. Angelo, del quale fu sua l' idea, eseguita poi da Antonio da Sangallo (43). Col pensiere che nacque d' intromettere nella reggia dei Pontefici i Musei di statue, di pitture e di quant' altro di antico si è venuto trovando in Roma di più pregevole si sono perdute le traccie del primitivo suo formato, ed ora sarebbe opera faticosa e difficile il rintracciarlo. Si distinguono però alcune parti staccate, le quali non possono porgere un' adeguata idea dell' insieme, a cui mirarono gli architetti che hanno incamminato questo vasto edifizio. Esiste colla Sistina la cappella Paolina eretta con disegno di Antonio da Sangallo, prendendo il nome da Paolo III che la ordinò. È ancora in piedi la loggia, detta delle carte geografiche, lunga 311 piedi e 17 larga che fece edificare il Pontefice Gregorio XIII. Ma niuna fra tutte queste parti divise

o staccate offre l'interesse che offrono i loggiati i quali circondano il cortile chiamato di S. Damaso. Il loro primitivo disegno è attribuito a Giuliano da Maiano. Ma nel rinnovarsi questa parte di edifizio fatta da Giulio II e da Leone X soffrì forse alterazione, poichè molto diversa comparisce dallo stile di quell' architetto. Non è perciò inverisimile, seguendo noi il parere del Baldinucci, che il disegno della rinnovazione fosse di Raffaele, il quale, com' ebbe l'incarico di dipingerla in compagnia de' suoi discepoli, può anche averlo somministrato, ed a lui piuttosto che ad altri conveniva (44).

L' esempio dei Principi giova moltissimo a favorire il progresso di tutte le arti, e ciò si verificava, quanto altrove, in Roma. Lo squallore che vi era regnato per tanti anni eccitò la brama in tutti (resi i tempi migliori) di far risorgere l'arte, e la storia ci ha tramandato notizie di ben poche epoche superiori a questa per la copia e sontuosità dei monumenti che s' innalzavano.

La serie cronologica delle opere che Bramante eseguì in Roma, che ci proponiamo ora di seguire, ci obbliga a riprendere la nostra narrazione dal punto in cui terminati ch' ebb' egli tutti que' studi che si era proposto di fare sulle antichità romane, si trovò libero e sciolto in guisa da dedicarsi dopo il suo ritorno da Milano al sospeso pratico esercizio. Scoperto ch' ebbe l' animo di Bramante il Cardinale Oliviero Caraffa Arcivescovo di Napoli, prese subito a favorirlo, ed essendogli venuta voglia di riedificare a' Frati della Pace il chiostro di travertino, gliene diede l' incarico. Perlocchè desiderando l' architetto di rendersi grato a quel Cardinale, si mise all' opera con ogni industria e diligenza (1506) e prestamente e perfettamente la condusse a fine. Ed ancorchè, soggiunge il Vasari, non riuscisse di tutta bellezza, gli diede grandissimo nome, per non essere in Roma molti che attendessero all' architettura con tanto amore, studio e prestezza quanto Bramante. Di fatto egli per diminuire l' eccedente larghezza dello spazio dei pilastri del secondo ordine, collocò fra ciascun di loro una colonna, scorgendosi però che posa in falso in mezzo agli archi inferiori (45).

Impresa di molto maggiore importanza sarebbe riuscito il chiostro che doveva innalzarsi nel monistero di S. Pietro in Montorio, se avesse potuto perfezionarlo. Trattavasi di circondarlo da un peristilio di colonne isolate, con quattro porte nel mezzo dei suoi lati, quattro piccole cappelle negli angoli, otto nicchie con statue distribuite fra le porte e le cappelle. Nel centro sorger doveva un tempietto similmente circolare e periptero. Di tutto l' ideato monumento (la di cui pianta ci è stata tramandata dal Serlio (46)), questo solo tempietto ei compì, il quale riguardato da Palladio per le proporzioni, per l' ordine, per la grazia e varietà mirabile, è il meglio inteso di quanti ne furono successivamente innalzati; aggiungendovi Bramante un' ingegnosissima scala, che scende al sotterraneo, cavata con sommo giudizio nell' angustia del sito (47).

Tenevano dietro a queste molte altre opere, le quali col progredire dei tempi sono andate perdute, o deturpate dalle variazioni alle quali soggiacquero. Dov' è ora il banco che si chiama di S. Spirito, architettò l' edifizio della zecca trasferito poi per volere del Pontefice Paolo V alle falde del Vaticano (48). Formò il disegno della piccola chiesa di S. Eligio in riva al Tevere che gli venne ordinato dalla Fraternita degli Argentieri e degli Orafi (49); e col di lui consiglio e sotto la sua direzione un architetto tedesco fece la chiesa di S. Maria dell' Anima (50). L' architetto Flaminio Ponzio Lombardo nel demolire che fece nel 1631 gran parte del palazzo che i Borghesi comprarono dagli eredi del Cardinale Giovanni Battista Deza, ebbe l' avvertenza di lasciare intatta la piccola scala a chiocciola fattura di Bramante, che in essa unir seppe alla vaghezza delle isolate colonne la comodità, ripetendola nel palazzo dei Pontefici. Nella quale invenzione imitava la scala del campanile di S. Nicola di Pisa.

E finalmente afferma il Vasari che restaurò la chiesa di S. Giacomo degli Spagnuoli in piazza Navona, ma non ben si comprende di qual restauro favelli essendo stata quella chiesa fabbricata di nuovo nel 1480 da D. Alfonso Paranidos Vescovo di Rodrigo. Forse vorrà dire che Antonio da Sangallo l' ebbe a direttore nello erigere la cappella laterale ov' era il S. Giacomo, scultura del Sansovino.

Superiore a tutte queste sue opere viene considerato il disegno del palazzo che fece in Borgo nel 1507 per ordine del Cardinale Adriano da Corneto, il quale, avendo dovuto abbandonare Roma nel 1517, ne fece dono alla corona d'Inghilterra; e poscia passò ai Giraud e da questi ai Torlonia. Lo stile, a cui attese, le eleganti sue proporzioni e l'intelligenza con cui è diviso nell'interno indicano, come in quest'opera, maggiormente che in tutte le altre, risplenda il suo valore (51).

Si dice da molti che anche il palazzo della Cancelleria incominciato nel 1425 per ordine del Cardinale Lodovico Scarampi Mezzarota padovano e compiuto dal Cardinale Raffaele Riario nepote di Sisto IV sia disegno di Bramante; e qualora realmente questa voce avesse un fondamento, in verità non gli farebbe meno onore di quello gli reca l'altro dei Giraud. Ma d'altronde la lapide, sopra cui si legge che l'edifizio ha la data del 1495, rigetta questa tradizione e solo può combinare colle parole di Giorgio Vasari il quale si restringe ad affermare che Bramante *ebbe gran parte nel palazzo della Cancelleria e nella prossima chiesa dei Santi Lorenzo e Damaso* (52). Ciò non vuol dire che noi possiamo citarne l'architetto principale, mentre il suo nome ci è ignoto, come lo fu a quanti fin qua ci hanno tramandate le notizie della storia architettonica di Roma moderna. Ci sarà nondimeno permesso di considerare come la sua facciata divisa in tre ordini spicchi in grandezza e magnificenza. Il primo di maschio carattere presenta un semplice e ben inteso spartimento. Presenta l'altro una lunga serie di pilastri accoppiati insieme fra loro. Attica è la base, il capitello è corintio ornato da due leggere foglie, li sormonta l'architrave, un fregio e la cornice di armoniosa proporzione. La terza divisione è analoga alla precedente, ma con alcuni pilastri, il di cui ordine non è come quello dell'altro pronunziato.

Osserva il D'Agincourt che le due parti sporgenti con poco proietto, con cui termina l'edifizio, sono da considerarsi come i primi esempi che si trovano praticati allo scopo di dare maggiore movimento ed effetto ad una linea di così grande estensione, come questa. È perciò un fatto innegabile che non ostante

le accuse che hanno date i severi critici a questa fabbrica di aridità e secchezza di modanature e di ornati (53), non evvi difficoltà alcuna ad averla come una fra le principali opere in cui si riscontrino accoppiate l' eleganza e la purità dello stile di transizione alla grandezza e magnificenza che incominciava a comparire nel classicismo, il quale prendeva uno stile più sciolto e risoluto di quello avessero mai offerto le fabbriche innalzate nell' epoca che hanno questa preceduto.

Non diremo quanta parte abbia in ciò potuto avere Bramante, chè il venire a tali minuti particolari ci è impedito dal silenzio della storia, ma l' analogia che troviamo tra il palazzo ch' ei fece per il Cardinale di Corneto e questo ci fa pensare che non sia da negare a lui il merito di aver avuto parte in quell' opera.

Dall' esame dei vestiboli lasciati imperfetti, o variati dopo, siamo per cavarne un argomento, il quale ci fa strada a dire, come noi la pensiamo intorno alle cagioni, per cui da un' epoca all' altra si trovano delle considerevoli differenze nella vastità e magnificenza delle corti, ornate tutte di colonne simili alle esistenti nel cortile del palazzo della Cancelleria, che sono di granito e provengono dall' *ecatostilo*, ossia portico delle cento colonne prossimo al teatro di Pompeo (54).

Ai tempi che viveva Bramante già incominciava ad estendersi l' uso dei carri pel trasporto degli oggetti che servivano al commercio, o delle vettovaglie destinate al consumo dei cittadini. Da ciò ne veniva che le strade si ampliassero e si rendessero comode in modo da potervisi liberamente passare. L' ampliazione delle vie concedeva di poter tanto meglio godere della vista degli edifizii che s' innalzavano, ed agli architetti di profittarne, onde le loro opere figurassero più di quello facevano prima, quando a fabbricare erano costretti o in luoghi angusti, o in piazze che non avevano una proporzionata grandezza. Roma soddisfaceva quant' altra città a questo bisogno e Roma fu pure la prima a possedere dei palazzi che potevano emulare la magnificenza degli antichi. Morto che fu Bramante e poi tutti gli architetti suoi contemporanei, non si limitarono i cittadini a profittare dei carri pel solo trasporto dei grandi massi e delle

vettovaglie; ma incominciarono a migliorarne la costruzione, addattandoli a potervisi adagiare in modo di comodamente trasferirsi da un luogo all' altro.

Le carrette, le quali non avevano sin qua servito che alle pubbliche comparse delle Regine e delle dame, incominciarono a possedersi anche da alcune classi inferiori alla nobiltà. Voltaire nel saggio sui costumi nota che in Parigi le carrette erano un lusso, e questo lusso fu riserbato da Filippo il Bello alle Principesse, alle nobili donne, e vietato alle cittadine (55). Walter-Scott, il più fedele istorico delle antiche costumanze, ci assicura che sotto il regno di Giacomo I in Londra quest' uso era riserbato alla più alta nobiltà, nè cittadino, comunque ricco egli fosse, presumeva aspirarvi (56). In Italia non si hanno esempi corrispondenti a quest' epoca, che anzi il costume di cavalcare, anche nelle femmine, era così comune, che nelle feste date a Carlo VIII in tempo della sua breve conquista di Napoli pareva che il Re prendesse gran piacere nel vedere la figlia del Duca di Melfi far prova in sua presenza di coraggio e di agilità correndo a briglia sciolta sur un corsiere, e facendo tutti gli esercizi di cavaliere, e molte dame napoletane godevano rivaleggiare con lei in questi nobili esercizi (57). Pio IV nel Concistoro del 15 dicembre 1564 loda i Cardinali, che hanno ripigliato l' uso di cavalcare le loro mule, e di avere levato lo scandalo delle carrozze (58). La qual cosa ci indica che quest' uso precedesse ben di poco il suo Pontificato. Veniamo poi a conoscere che estendendosi intorno al 1600 il frequente girare per le città delle carrozze (indicando l' accresciuto lusso e ricchezze dei possessori), come prima si erano allargate le strade per i carri, così da poi si pensò all' allargamento delle porte dei palazzi per riceverle, ed ai vestiboli, perchè vi potessero facilmente voltare. Non può negarsi che la differenza, che passa fra la vastità degl' ingressi dei palazzi edificati nelle età di mezzo, e gli altri che hanno una data molto più moderna, accenna una cagione pronunziata ed improvvisa, e che quella che esponiamo possa avervi influito, abbiamo per fermo che non si avrà per cosa troppo ipotetica o immaginosa.

Que' palazzi che avevano nel loro ingresso gradini, o ne' quali questo non era bastevolmente ampio furono cangiati; e dirigendone i lavori architetti che sentivano il gusto dell' arte diversamente dai loro predecessori, ornarono le porte capricciosamente in guisa che non riuscirono punto analoghe al rimanente dell' edifizio, come vedesi nell' anzidetto palazzo Giraud.

Uscendo da questa breve digressione troviamo che col Bramante rivaleggiava Raffaele l' Urbinate, che, sebbene molto più giovane di lui, gli si avvicinava nel valore e nell' ingegno. Bramante che aveva tanto cooperato a farlo venire a Roma, se ne compiaceva, e lo consigliava a seguire il suo esempio, misurando e copiando quanto di antico bello ancora vi rimaneva. Basata sulle cognizioni, che con tali mezzi andava acquistando, la fama di architetto, omai raggiungeva l' altra che possedeva di sublime pittore, e disponeva l' animo del Papa a crearlo successore a Bramante nella presidenza della fabbrica di San Pietro, come poi fece.

Si era egli fatto conoscere in alcuni edifizii, de' quali aveva dati i disegni, e com' egli fosse esperto architetto lo manifestavano innanzi tutto le pitture da lui eseguite prima del suo arrivo in Roma. Un saggio se ne ha nella libreria del duomo di Siena, in più d' uno di que' compartimenti da lui delineati, e dipinti dal Pinturicchio, dove egli appare nella prospettiva espertissimo. L' aveva appresa da Pietro da Perugia, ed ebbe poi campo d' erudirsi mercè l' amicizia contratta non prima del 1505 con Fr. Bartolomeo da S. Marco. Ma una testimonianza anche maggiore del suo valore la rinveniamo nei moltissimi disegni e in non poche stampe del Raimondi, cui diede Raffaele utili precetti pe' quali Marcantonio potè menomare il nome di Alberto Duro, poi superarlo. Le quali cose gli appianarono la via al pratico esercizio dell' architettura.

Nulla diremo delle stalle di Agostino Chigi, delle quali molti parlano, come di cose non finite, rimaste poi abbandonate e ridotte a misero uso di fenili. Nè potremmo egualmente affermare per vera la tradizione che pretende suo il disegno del palazzo che era dei Caffarelli, poscia degli Stoppani ed ora dei Vidoni di rincontro a S. Andrea della Valle (59). Questa voce

acquista presso alcuni certezza per cagion d' una stampa che è andata per le mani di molti, e sotto alla quale sta scritto: *Raph. Urbinat. extruc. Antonii Laphreri Romae* 1540. Noi non vogliamo erigerci giudici in tal disputa, ma non possiamo tacere che nè la stampa, nè lo stile di quella fabbrica ci persuadono che Raffaele vi abbia avuto mai parte. È vero che può aver molto contribuito a cangiare, o almeno ad alterare il primitivo concetto la mal intesa costruzione dell' ordine superiore, a cui presiedette l' architetto Nicola Sansimoni, ma facendo anche astrazione da questa e da altre aggiunte o modificazioni che può il palazzo aver avute dopo, non sappiamo convenire che Raffaele potesse riuscire di così poco buon gusto nella disposizione di quelle colonne, le quali con l' essere fra loro accoppiate impediscono la veduta dall' una all' altra finestra, e tanto meno nel dare a tutto l' insieme di quest' edifizio un carattere, che è ben lungi dalla sua solita eleganza (60). Ad un' eguale incertezza saremmo pure condotti, se esistesse tuttavia la casa in Borgo, nella quale soggiornò Bramante, e che si dice dal Ferrerio (61) architettata da Raffaele, e da lui posseduta dopo la morte del Lazzeri. Del che se dubitavasi, quando esisteva, tanto più è da dubitarne ora che colla demolizione, a cui soggiacque per dare spazio ai portici che s' innalzarono intorno alla piazza di S. Pietro, non hassi che il citato disegno, ben poca cosa per elevarne il retto giudizio, se per opera di Bramante o di Raffaele sorgesse, benchè più al primo, che al secondo, noi propendiamo col Piacenza doversi attribuire (62). È pure il Vasari che ci avverte avere Raffaele ideate più case in Borgo, e particolarmente il palazzo di Messer Giovanni Battista Dall' Aquila, il quale fu abbellito dipoi con lavori di stucco da Giovanni da Udine; ma anche questo, passato che fu in proprietà di Baldovino Monti, venne distrutto nel Pontificato di Alessandro VII; e sbaglia il Milizia prendendo per la casa del Dall' Aquila citata dal Vasari un' altra in via Papale, ch' egli attribuisce a Raffaele (63).

Delle fabbriche che fra le molte, o guaste dal tempo o distrutte, possono tenersi per sue, accenna il P. Pungileoni la casa che fu di Giuseppe Costa in Borgo (poi dei Colonna, ed

ora dei Ceva), la quale aveva anticamente sopra la porta d' ingresso lo stemma dei Medici, per altro il Ferrerio la crede disegnata da Baldassare Peruzzi (64). È invece sicura cosa sua il disegno della cappella Chigi alla Madonna del Popolo, che, per renderla degna di lunghissima vita, ornò col suo pennello. La poca diligenza che si è avuta nel cercare autentici documenti ha anche fatto generalmente giudicare, che il disegno della villa Madama sul declive del monte Mario, ora posseduta dalla R. Casa di Napoli, fosse di Giulio Romano. Ma una lettera di Baldassare Castiglioni scritta in Roma il 13 agosto 1522 e diretta al Duca Francesco Maria d' Urbino, esistente nell' Oliveriana di Pesaro, ha posto in chiaro non essere già di Giulio, ma dell' Urbinate Sanzio. Imperocchè vi si dice che il disegno della villa ordinato da Monsig. de' Medici mandato da Raffaele al Castiglioni poco prima di morire era a Mantova (65). L' errore nacque dal sapersi come, morto Raffaele, Giulio Romano fu incaricato di presiedere a quella fabbrica. I lavori incominciati si sospesero spegnendosi la vita di Leone X, e non si conosce che si riprendessero regnando Clemente VII. D' altronde è notissimo che Giulio dopo il saccheggio di Roma del 1527 si ritirò a Mantova; per cui il palazzetto che dice il Vasari disegnato da lui sul Gianicolo per Messer Baldassare Torini di Pescia, poi dei Duchi Lante, ora monastero di Vergini, ha un' epoca precedente a questa villa (66). Veniam dunque a conchiudere che per conoscere il valore di Raffaele, come architetto, abbiam d' uopo di derivarlo piuttosto dai suoi disegni, (dei quali Winkelmann accenna averne veduti moltissimi a Londra raccolti parte dal Barone di Stosch e dal Conte Algarotti fatti copiare, e parte da Tommaso Cok Lord Leicester) che dagli edifizii, i quali o col tempo andarono distrutti, o restarono per la brevità della sua vita imperfetti. Col che non gli si toglie la gloria di aver fatta salire in grande onoranza l' architettura tanto per gli studi fatti sopra Vitruvio, quanto per la cura che si diede, perchè si rispettassero i monumenti antichi che si scoprivano, alla cui sorveglianza fu posto espressamente dal Pontefice Leone (67).

Intanto ch' egli di ciò si occupava, Baldassare Peruzzi preparava un sito degno del pennello del nostro Urbinate. Discorrendo della nuova fabbrica di S. Pietro dicemmo della protezione accordata al Peruzzi dal ricco mercante Agostino Chigi col quale avea comune la patria. Venuto questi nella risoluzione di aggiungere alle abitazioni, che possedeva ai Banchi (68), una nuova casa molto più ricca ed onorevole di quelle, comprato che ebbe lo spazio necessario alla Longara nell' anno 1509 incaricò del disegno Baldassare, il quale in poco più di due anni ebbe finito quel palazzetto con la grazia che si vede, non murato, dice l' Aretino, ma veramente nato, e lo compì ornandolo fuori di terretta gialla con istorie di sua mano molto belle (69). Conservò egli quest' usanza di dipingere le facciate dei palazzi e delle case che modellava, e ciò fece con tanta bella e buona maniera che non ha avuto mai chi l' abbia superato.

Osserva il Baldinucci (70) il giudizio di quest' architetto che in un piccolo palazzo, com' era questo, fece grandi compartimenti, distribuendoli nel numero e nella qualità in guisa da non mentire nè il carattere, nè l' uso destinato per luogo di delizia ad un dovizioso padrone. Ma ad ornarlo più degnamente che fosse possibile invitò Agostino i pittori che godevano in Roma maggior rinomanza. Passeremo sotto silenzio le dipinture del Peruzzi in una loggia sul giardino colle storie di Medusa, bastando le figure che colorì a fresco nella volta della sala Raffaele, ove intese di effigiare il concilio degli Dei: e così fecevi pure le nozze di Psiche. E negli spicchi sopra gli archi fra peduccio e peduccio molti putti che scortano, bellissimi, i quali volando portano tutti gli strumenti degli Dei; ed altre cose vi eseguì (fra queste la Galatea), ma non è del nostro argomento ripetere ciò che si è già detto da molti (71).

Il Peruzzi acquistò con quest' opera ottima fama, e se prima eran pochi gl' incarichi che riceveva, ne ebbe poscia moltissimi. Si riguardava già per eccellente architetto, e si celebravano le prospettive che con molt' arte e magistero dipingeva.

Nacque a suoi giorni nel Papa il desiderio di vedere rappresentata in Campidoglio la Calandra, commedia composta dal Cardinal Bibiena ad imitazione di Plauto, e ne furono a lui allogati l' apparato e la prospettiva (72). Nelle quali non si può immaginare com' egli, benchè il sito fosse stretto ed angusto, accomodasse tante strade, tanti palazzi e tante bizzarrie di templi, di logge ed andari di cornici così ben fatte, che parevano non finte, ma verissime, e la piazza non cosa dipinta e piccola, ma sembrava vera e grandissima. Ordinò egli similmente le lumiere, i lumi di dentro che servono alla prospettiva e tutte le altre cose, che facevano bisogno con molto giudizio, essendosi quasi perduto l' uso delle commedie, la quale maniera di spettacolo avanza, quando ha tutte le sue appartenenze, qualunque altro, quanto si voglia magnifico e sontuoso. Nè il Vasari, del quale è questo racconto, ha torto, considerandone la splendidezza che supera ogni nostra immaginativa quando ci facciamo a confrontarla coi costumi del teatro moderno.

Il 10 d' aprile del 1520 moriva Agostino Chigi, e poco dopo il Pontefice Leone, per cui le cose del Peruzzi cangiarono molto di aspetto. Cessata la protezione di questi due gran mecenati, gli si diminuirono i lavori, e quanto aveva potuto guadagnare nel tempo che era vissuto in Roma lo perdette nel sacco, derubato e maltrattato dai soldati del Borbone quant' altro mai, e costretto a ripararsi povero in patria. Com' egli vi fosse accolto e provveduto ci riserbiamo a raccontarlo quando discorreremo delle sue opere in Siena; per ora ci restringeremo a dire, com' egli dopo qualche tempo tornasse a Roma, e gli fosse al suo arrivo allogato il disegno del palazzo dei Massimi a S. Pantaleo. L' angustia dello spazio in cui doveva innalzarsi, costrinse l' architetto a girarlo in forma ovale con bello e nuovo modo di fabbrica, e nella facciata dinanzi fece un vestibolo di colonne doriche molto artificioso e proporzionato, ed un bello spartimento nel cortile e nell' acconcio delle scale. Fra tutte le sue invenzioni tocca codesta quella sublimità che non trovasi in altra, mentre in niuna la necessità gl' impose, quanto in questa, di far osservare ciò che può giovar all' architetto un buon fondamento di prospettiva.

Non è però agevole, quanto generalmente si crede, di rimanersi in que' limiti di prospettiva, che piuttosto ad architetto che a pittore si addicono. Ed il Peruzzi sebbene nello esercizio di ambedue le arti avesse mai sempre goduta molta stima non sapeva però applicare ad esse la conveniente diversità e spezialità d' artificii; ond' è che eziandio nelle sue più lodate opere architettoniche si rivelava sempre la mano e l' opera del pittore. Il quale miscuglio delle due arti si andò poi facendo in appresso vieppiù manifesto, e fu delle cause non ultima della decadenza. Ma oltre a questo generale difetto delle opere Peruzziane non vogliamo tralasciare che, accuratamente esaminando questa facciata, scorgesi che come il partito preso dal Peruzzi di dare venustà alla parte inferiore di essa ammette un concetto tutto purgato e gentile, all' opposto il bugnato che praticò nella parte superiore offre uno stile di severità, che si confà poco col resto. Nè più lodevole apparisce il Peruzzi nell' ordine dorico disegnato nell' interno del cortile, al quale non corrisponde nella proporzione l' ordine ionico superiore. Il suo capitello (oggetto di tanto studio e cure degli antichi per renderlo maggiormente bello ed elegante), in questo cortile vedesi delineato invece con volute da due meschini ricci, che colla loro curva non s' internano, come si deve, nel profilo del pilastro. Eccettuati questi lievi difetti la parte decorativa del palazzo Massimi non può desiderarsi più magnifica di quella che apparisce; ed è perciò ancora che non badando il Peruzzi solamente all' esterno, ma anche nell' interno si trovano i compartimenti con tant' arte divisi da non mancar nulla alla comodità, agiatezza e dignità del patrizio, a cui il palazzo veniva destinato (73). Ed è in ciò, dove noi troviamo una chiara differenza fra i palazzi di quest' epoca e gli altri che si veggono sorgere nei tempi moderni. Gli architetti d' allora accordavano il loro disegno colla ricchezza e lo sfoggio delle corti, che circondavano i padroni, e questo bastava per renderli vasti e magnifici; quand' all' opposto ora facendo comparire grande ciò che è piccolo, adottando certe agiatezze e ricercatezze, si dividono le case in cento minute stanze, di modo che internandosi in esse vi si trova la casa e non il palazzo, che

l' architetto aveva in animo di fare; e l' esterna simmetria ne scapita, stante anche la moltiplicità dei vani che ha dovuto illuminare.

Le disgrazie, che avevano incominciato a colpire il povero Peruzzi, non gli permisero di vedere compiuta quest' opera; la quale, sorpreso egli dalla morte nella sua età di 56 anni, ad un altro architetto allogandosene il compimento, non potè avere quella medesima diligenza, che non sarebbe mancata a Baldassare, per cui i difetti che vi si scorgono o sarebbero stati emendati, o sono invece da attribuire a chi non fu fedele nel copiare il suo disegno. Comunque ciò sia accaduto non può revocarsi in dubbio, che il Peruzzi fosse uno fra gli architetti ed i pittori dei suoi tempi, il cui ingegno splende per una tal quale grandiosità e larghezza di stile. Salvo Michelangelo, non troviamo chi con lui abbia potuto competere; anzi affermiamo francamente che superò l' altro evitando alcune licenze, che al solo Michelangelo potevano perdonarsi per le ragioni altrove discorse. Conservò egli quella purità ed eleganza propria dello stile di transizione, la quale si andò perdendo dai suoi coetanei studiando l' antico, e traducendolo in guisa che quelli che diversamente da lui operarono, aprirono insensibilmente la strada al capriccioso ed al bizzarro che venne in gran voga, spenti che furono i maestri, de' quali ora ragioniamo.

Che fosse poi veramente di mestieri uniformarsi nei disegni dei palazzi alla grandezza e dignità degli ordinatori, una testimonianza fra le molte la troviamo nell' erezione del Farnese.

Aveva Paolo III, quando era Alessandro Cardinal Farnese, condotto il suo palazzo a buonissimo termine, e nella facciata dinanzi fatto parte del primo finestrato, la sala di dentro, ed avviata un banda del cortile, ma non però era tanto che si vedesse la sua perfezione. Non appena si seppe ch' egli era stato eletto Pontefice, Antonio da Sangallo, che ne era l' architetto, si diede attorno per distruggere molto di ciò che si era fatto e rifarlo di nuovo, perchè alla nuova e sublime sua dignità corrispondesse, non sembrandogli convenire che quanto poteva star bene ad un Cardinale egualmente lo potesse ad un

Papa. Queste pratiche di convenienza accettate da tutti producevano grandissimi vantaggi alle arti, se non sempre dal lato del bello e del buono, certamente da quello della varietà e della ricchezza, giovando all' esercizio degli artefici e facendo loro venire in mano provvigioni bastevoli a tenere in onore l' arte, ed a non prostituirla, come si vede ora che nella mancanza delle commissioni gli artisti, essendo molti, fanno cose mediocri o cattive, perchè piccolo è il premio che ricevono, e grande il loro bisogno.

Rifece dunque Antonio le scale dando loro un più dolce declive, accrebbe il cortile per ogni verso, e parimente tutto il palazzo, facendo maggiori corpi di sale, e maggior numero di stanze, e più magnifiche, con soffitte d' intagli bellissimi, ed altri molti ornamenti; ed avendo già ridotta la facciata dinanzi col secondo finestrato al suo fine, si aveva solamente a mettere il cornicione che reggesse il tutto intorno intorno.

Il Papa, essendo d' animo grande, pensò allora non doversi questo confidare al solo Antonio, ma ch' egli pure venisse a concorrenza con altri architetti, i quali facendo tutti il loro modello avrebbe egli poi scelto quello che avesse creduto migliore. Perino del Vaga, Fr. Bastiano del Piombo, Michelangelo Buonarotti e Giorgio Vasari presentarono tutti il loro. Ma veduto il Papa quello fatto da Michelangelo, non dubitò di accettarlo, benchè considerati e lodati largamente anche tutti gli altri. Postosi sul luogo, dice il Vasari, « che riuscì il più bello » e il più vario di quanti se ne siano mai visti antichi o mo» derni ».

Eccettuato però, soggiungiamo, quello modellato dal Cronica nel palazzo Strozzi di Firenze, il quale può stare a paragone di questo e di quant' altri mai.

Mentre innalzavasi il nuovo cornicione, Antonio che si era condotto a Terni per conciliare una disputa nata fra quella città e Narni per la derivazione delle acque del Velino, vi morì; per cui il Papa incaricò Michelangelo di compiere nel palazzo, ciò che era restato imperfetto. Fece egli il finestrone di marmo con colonne di mischio, che è sopra la porta principale, e l' arma del Pontefice. Il Milizia lo dice *sgarbato;* potea contentarsi di

dire che non si acconcia perfettamente col resto. Fu disegno di Michelangelo il compimento dei due ordini non terminati da Antonio nel cortile. Allargò egli, e fe' maggiore la sala grande, e diede ordine al ricetto dinanzi, e con vario e nuovo modo di sesto in forma di mezzo ovale fece condurre le volte di detto vano. Ideò la fontana da erigersi nel secondo cortile, nel mezzo del quale innalzare dovevasi il famoso toro di bronzo, scoperto nelle terme Antonine, che tolto via di là vedesi ora nel museo Borbonico di Napoli. Perchè poi questa sua bella invenzione fosse dal pubblico veduta, e la statua facesse ancora miglior comparsa, immaginò che si dovesse addirittura da questo secondo cortile fare un ponte, che attraversasse il Tevere, acciò si potesse andare da quel palazzo in Trastevere a un altro giardino e palazzo dei Farnesi, e perchè a dirittura della porta principale che volta in Campo dei fiori si vedesse a un' occhiata il cortile, la fonte, strada Giulia ed il ponte, e la bellezza dell' altro giardino fino all' altra porta che riusciva in Trastevere: cosa rara, dice il biografo, e degna di Paolo III, e della virtù, giudizio e disegno di Michelangelo. Ma trattandosi di compire una mole grandissima ed in isola come questa, non bastò il buon volere e l' operosità del Buonarotti a perfezionarla. Per cui il tutto fu terminato da Giacomo Barozzi da Vignola e da Giacomo della Porta milanese. Continuò il primo tutta quella banda, ove dipinsero i Caracci la galleria, e fece innoltre molti ornamenti di porte, finestre e cammini. Il secondo la facciata che è di fianco alla via Giulia.

Il concetto del palazzo Farnese più si considera, più la maraviglia si accresce all' aspetto delle sue forme gigantesche, e veramente magnifiche. Non poteva esso attuarsi che a Roma, e doveva nascer gemello con San Pietro, edifizii ambedue i quali spiegano chiaramente lo spirito del loro secolo, e l' entusiasmo di emulare la Roma antica nelle fabbriche moderne (74). Ma se questa riflessione può bastare a persuadere che tale si fosse il genio, la volontà degli ordinatori e la potenza degli architetti nel secondarli, deve altresì ripetersi che le convenienze locali erano anche le prime a rispettarsi, le quali se in un caso ammettevano la vastità, la magnificenza, la severità

nei palazzi destinati ai Principi o ai nobili, dall' altro lato gli architetti sapevano praticare uno stile che da questo si dilungava, dove a più modesta condizion di persona la fabbrica doveva servire, e più della magnificenza vi faceva trionfare nella semplicità e nella bella disposizione di tutte le parti l' impareggiabile eleganza. Queste doti che dovrebbero trovarsi tutte insieme accoppiate, non si trovano nell' incompiuto arco alla Longara, che è alquanto tozzo; mentre all' opposto nel palazzo che Antonio da Sangallo condusse pel Cardinale Antonio Riccio da Montepulciano vicino a S. Biagio, da lui stesso abitato, il quale ora appartiene ai Marchesi Sacchetti, si vede un cornicione convenientemente ornato, e la facciata a tre piani con un mezzanino fra il secondo ed il terzo, la quale, sebbene semplice, offre bastevole grandiosità, come pure la regolarità della sua pianta manifesta l' ordine e la comodità degli interni compartimenti.

In quanto poi al merito architettonico di detto palazzo, noi troviamo piuttosto di che lodarne l' autore, anzichè aderire alle critiche del Milizia.

E solo diremo, che lo stile del descritto palazzo per ciò, a nostro giudizio, dagli altri innalzati dal medesimo autore si differenzia, che nella maggior parte delle restanti sue opere, di qualunque specie si fossero, non seppe il Sangallo astenersi dal far prevalere quella maniera robusta insieme e severa, in cui si era più che mai esercitato, come architetto militare e costruttore di fortezze (75).

Difetto dal quale non andò esente neppure nelle chiese che sorgevano con suo disegno. Lo biasima il Milizia in quella di S. Maria di Loreto disegnata nel 1507 di figura ottagona, con cupola doppia, alla quale con bizzarra e barocca invenzione aggiunse la lanterna e le finestre Giacomo Dal Duca discepolo di Michelangelo (76). Maggiore sobrietà d' ornamenti e leggiadria di stile trovasi nell' altra di S. Spirito in Sassia, a cui Antonio attese nell' interno nel 1538, alla facciata poi, ch' egli lasciò imperfetta, supplendo alcuni anni dopo Ottaviano Mascherini (77). I restauri finalmente eseguiti intorno al 1830 dal Camporesi in quella di Santa Maria di Monserrato non

permettono di poter ora giudicare come fosse l' antica disegnata nel 1495 da Antonio, tant' è cangiata; e solo sappiamo dal Vasari, che con la facciata di S. Spirito, restando anche questa ad innalzarsi la eseguì più tardi Francesco da Volterra. Questa opinione non è abbracciata dal Baglioni, il quale concede che il da Volterra la incominciasse, ma niega che la compisse (78). Fu detto ancora, che la chiesa di S. Giovanni dei Fiorentini, incominciata nel 1488 da Michelangelo, fu cangiata da Sansovino, ma che trovando egli molte difficoltà a fondarla per la prossimità del fiume ne abbandonasse l' impresa, che assunse poi Antonio da Sangallo: mutatosi poi il disegno, ch' egli aveva proposto, fu scelto finalmente quello di Giacomo della Porta. Ma quante sono le cose, che si son dette, le quali, depurati i fatti si sono scoperte, o non vere, o almeno esagerate? Così dicasi di questa. Quando pure si concedesse a Michelangelo la parte che gli si attribuisce nel disegno della chiesa di S. Giovanni, non si concilierebbe l' epoca del 1480 con l' altra, in cui fu realmente chiamato a presiederla. Imperocchè abbiamo fra le corrispondenze epistolari pubblicate dal Dott. Gaye una lettera del console e dei consiglieri della Repubblica Fiorentina, che risiedevano a Roma, del 19 di ottobre del 1559, diretta a Cosimo I, nella quale si osserva che avendo eglino deciso di continuare la chiesa di S. Giovanni incominciata nel Pontificato di Leone, interponevano l' autorità di Cosimo, perchè Michelangelo s' incaricasse di farne il disegno (79). E questi corrispondendo prontamente all' invito ne presentò cinque, affinchè i deputati scegliessero quello che loro meglio soddisfacesse. Caduto loro sott' occhio il più ricco di tutti, non dubitarono di preferirlo agli altri. Per la qual cosa Michelangelo ne rimase pago in guisa da esclamare « che condotto che si fosse a fine » quel disegno, nè romani, nè greci mai ne' loro tempi fecero » una cosa tale » *parole che nè prima, nè dopo gli uscirono di bocca, perchè era modestissimo* (80). Ma mentre le proferiva, dolevasi con Cosimo essere assai vecchio e mal daccordo con la vita, per cui poco poteva promettersi di riuscire (81). Cancellisi dunque quanto è stato scritto, che la chiesa di S. Giovanni s' incominciasse con suo disegno nel 1480, e dubitisi

ch' egli sia giunto in tempo per incominciare l' opera, sapendosi solo di certo averne egli lasciato il modello di legno, il quale cogli anni è andato smarrito. Tolta di mezzo ogni incertezza che Michelangelo non vi avesse altra parte, il Temanza (82) ci pone sulla via della verità dicendo che il Sansovino dopo avere gettate le fondamenta della chiesa partì da Roma, e non vi tornò che chiamatovi dal Pontefice Clemente VII per proseguirla, locchè fecesi con tanta fretta che l' opera avanzò di molto, ma non tanto da compirla, per cui in parte vi supplì Giacomo Della Porta, ed in parte Carlo Maderno, voltando la cupola, finchè all' innalzamento della facciata venne scelto Alessandro Galilei (83). La varietà dello stile, che in questa si scorge sta in rapporto delle diverse epoche, alle quali appartengono alcune opere, ed è pur dessa purtroppo una delle principali cagioni, che deturpano tante delle nostre fabbriche, che spettano alla fine del cinquecento, e toccano i primi anni del secolo successivo.

Cade parimente l' altra opinione che va per la bocca di molti, che di Michelangelo sia il disegno del palazzo dei Conservatori al Campidoglio.

Stefano Infessura, nel suo diario manoscritto (84), pone in chiaro la cosa in modo da doversi dar ragione al Milizia, il quale disse *che se Michelangelo ebbe una parte in questo disegno fu certamente la minore* (85).

Posto dunque per base che Nicolò V sia stato il primo dei Pontefici ad ordinare la costruzione di un palazzo corrispondente alla dignità dei conservatori del popolo romano, questo rimase in piedi, finchè non fu ordinato da Paolo III di fabbricarne un nuovo; tanto l' antico riconoscevasi allora deperito e infruttuoso, che si credè necessario di rinnovarlo. Non prima dell' anno 1555 i conservatori vi applicarono l' animo, ed è da considerare, che per provvedere all' occorrevole non avendo per sufficienti le entrate ordinarie, il 12 di novembre di quest' anno si ordinò che fosse vietato alle cortigiane di andare in cocchio, e di portare vestimenta virili ed abito alla romana, in pena di scudi cento d' oro in oro, de' quali *tre parti si applicheranno al palazzo et fabrica de' Signori Conservatori, et la*

quarta agli esecutori. Si consumò molto tempo in dispute ed in progetti, come accade sempre, quando si tratti di opere pubbliche. Nulla di più verisimile che fra le persone, dal cui consiglio si fece dipendere l'esecuzione dei lavori, vi fosse Michelangelo. Ma questi che già era molto vecchio, potè avere dichiarato come la pensasse, potè aver dichiarato come formar si dovesse la nuova piazza, appianando le difficoltà, che la natura del luogo presentavano, ma da ciò non deriva che fosse poi con suo disegno innalzato il nuovo palazzo; e quand' anche vi fosse chi pertinacemente lo credesse, sappia che non accrescerebbe gloria al suo nome. Ma qualunque sia il suo valore architettonico, dice chiaramente il cronista, che solamente nei Pontificati di Gregorio XIII e di Sisto V fu quest' opera condotta a segno da potersi liberamente incaricare del disegno della facciata il fiorentino architetto Meo (Bartolomeo) Bassi, il quale crediamo però che non vi avesse altro ufficio, che di capo maestro muratore. Non ci sorprende che nel documento gli si dia il nome di architetto avendo già più di una volta osservato, che non mancano esempi che anche i capi-maestri siano così chiamati. A crederlo tale conduce il vedere che vi si dice obbligarsi il Bassi *di condurre tante carrette di travertini giusta la misura e qualità determinata da Jacopo della Porta.* Ciò spiega che Giacomo fu l' inventore e l' altro l' esecutore; la quale opinione trova anche appoggio nel Baglioni, che scrisse la vita di quest' architetto. Nè bastaci affermarlo per questa semplice testimonianza, pretendiamo anzi di confermarlo per la ragione dello stile molto più analogo a quello di Giacomo che all' altro di Buonarotti, del quale benchè il della Porta fosse imitatore, ne esagerò le maniere, e poco, o nulla si dipartì dalle pratiche di tutti gli altri suoi coetanei. Il della Porta fu uno degli architetti più sapienti ed animosi del suo tempo, ma guai a chi lo prenda a copiare; farebbe appunto ciò che hanno fatto gl' imitatori di Michelangelo. Era egli potentissimo a Roma nei due anzidetti Pontificati, ed essendo stato eletto architetto del Senato e del popolo romano, abusò della sua posizione, come si fa oggidì da taluni che con poca coscienza si prevalgono della fama e della confidenza che godono di que' Principi e magistrati,

che accecati dalla splendida loro rinomanza mancano poi d' invigilarne la condotta. Ci piace di qui raccontar cosa che, sebbene si avrà per troppo minuziosa, può servire a temperare un difetto divenuto un po' troppo comune. Fabbricato il primo palazzo si volsero i conservatori ad innalzarne due altri, i quali gli facessero ala; ricordevoli della maravigliosa splendidezza, con cui era stata questa piazza ornata ne' tempi della Repubblica e dell' Impero studiaronsi d' emularla. Furono perciò solleciti di ordinare nel 1582 allo scultore Giovanni Berti il restauro dei due cavalli di bronzo e delle statue dei cavalieri e dell' altra colossale che simboleggiava un fiume; le quali malconce dal tempo si vedevano in prossimità della chiesa d' Aracaeli.

Otto anni dopo troviamo che il cronista dice che furono comprati da certo Mercurio Landrevillia di Monte Bodio (Montalboddo diocesi di Senigallia) i busti di Orazio Coclite e di Sergio Galba, onde servissero anch' essi al medesimo intendimento, e finalmente i trofei di Mario, che stavano nascosti in vicinanza dell' arco dei Santi Vito e Modesto furono situati anch' essi nel luogo ove si vedono, in guisa che veramente trionfano nella sommità del Campidoglio. Pio IV per compire il tutto donò i due leoni di granito nero che sono ai capi della scala, che conduce al Campidoglio, pei quali, dovendo essi gittar acqua dalla bocca, era stata destinata la sorgiva dell' acqua Felice, se non che Giacomo della Porta pensò convertir questa a proprio uso, dirigendola nella sua casa (che doveva essere la medesima abitata da Michelangelo nella salita delle tre pile). Passarono molti anni prima che si togliesse un tant' abuso, finchè Clemente VIII ordinò che fossero troncati i due canali di piombo indirizzativi da Jacopo, e restituita fosse perennemente l' acqua alle bocche dei Leoni.

Ma del valore architettonico del della Porta discorreremo distesamente più innanzi, come non ci mancheranno occasioni di ricordare altresì quello di Jacopo Cavalieri, di Jacopo del Duca, di Martino Longhi (86), di Carlo Rainaldi, ed infine di Jacopo Guarenghi (87), i quali tutti chi prima, chi dopo, furono impiegati nella direzione delle murature, ed abbellimenti degli edifizii innalzati nella piazza del Campidoglio (88).

Tornando ora alle opere che Roma tuttavia attribuisce a Michelangelo, ci accorgiamo, che ivi, come in altre città, regnò la medesima vanagloria di far credere suoi molti disegni di chiese e di palazzi senza che nè lo stile, nè i più diligenti biografi lo dimostrino. Ciò era tanto più ovvio che accadesse riguardo a lui, mentre la celebrità, che ha goduta, indusse perfino taluno a celebrarne le gesta vivente. E come non fosse bastevole la copiosa serie delle opere tramandateci, delle nuove si è preteso di aggiungerne. Il Melchiorri, ad esempio, inclina a credere del Buonarotti il disegno del palazzo dei Regis in via dei Baullari, opponendolo il Milizia (89). Dei due teniamo più all' opinione del secondo che a quella del primo; constando l' edificio di alcune parti che non corrispondono col suo stile.

Venne detto ancora, che di Michelangelo sia il disegno della facciata, che guarda il giardino della villa innalzata dal Cardinale Alessandro de' Medici (che fu poi Papa Leone XI) al Pincio (90). Ma mentre non troviamo niuno dei molti scrittori della vita di Michelangelo, che lo affermi, sappiamo d' altronde che Alberto Alberti trovandosi in Roma dedicò molti anni (dal 1564 al 1586) a presiedere ai lavori che si facevano in questa villa, per cui gli si può attribuire il merito principale di avere condotto a compimento questo vasto edifizio (91). Minori ostacoli incontra l' opinione che Michelangelo sia stato destinato dal Pontefice Leone X ad innalzare l' archiginnasio Romano, ma puossi però con tutta franchezza affermare che di poco avea progredito questa fabbrica, quand' egli morì, e che gli architetti che la continuarono nei Pontificati di Sisto V e di Urbano VIII cangiarono le cose in modo, che difficilmente si distinguono le opere di Michelangelo dalle altre del Della Porta e dei suoi compagni. A farne sparire poi perfino le traccie venne in iscena nel Pontificato di Alessandro VII il Boromini, il quale alla gran corte aggiunse un doppio portico, che conduce alla chiesa di S. Ivo, che è la più capricciosa cosa che possa mai vedersi. La facciata concava, l' interno convesso e coperto da una cupola egualmente bizzarra (92). Al Boromini era tutto concesso, perchè niuno lo superava nell' ingegno e nella fantasticheria. Le opere sue avevano tale originalità, che eccitavano una

generale ammirazione. Gli facevano scala, come si disse, le licenze, che si era prese Michelangelo; ed uno degli edifizii che gli fruttò maggiori imitatori fu quello della Porta Pia, ordinatogli da Pio IV nel 1561, sulla quale aveva ideato il Papa di collocare l' obelisco che ora vedesi nella pubblica passeggiata sul Pincio (93). Ma, mentre Michelangelo viene biasimato di ciò, devesi anche osservare che se la sua vivace fantasia lo faceva cadere in alcune che diconsi sconcezze architettoniche, era però dotato di tale e tanto ingegno, che volgeva l' arte a suo genio e sì la sublimità delle forme, come quella dei concetti alla sua volta sapeva far trionfare. Siane un esempio la chiesa di Santa Maria degli Angeli da lui disegnata. Le antiche terme di Diocleziano erano delle più magnifiche di Roma, emulando quelle di Agrippa, di Nerone e di Domiziano (94). Erano desse delle pochissime, che conservassero avanzi maravigliosi di loro antica grandezza e magnificenza. In un' epoca, nella quale tutto quello che ridestava la memoria dell' antica potenza romana si pretendeva di farlo risorgere, non sorprende che Pio IV venisse in pensiere d' incaricare Michelangelo di convertire la più gran sala di queste terme in una chiesa. Bisogna trasportarsi con l' idea a que' tempi per non meravigliarsi della differenza, che passa fra gli antichi e i nuovi progetti. Abbiam ripetuto molte volte quanto gelosi fossero stati i primi Pontefici di non inframmettere nell' interiore delle chiese nulla che ridestasse la memoria dei riti, o dei costumi del paganesimo. Ora l' entusiasmo pel classicismo ciò faceva dimenticare, ed anche le sale delle terme diventavano chiese prescrivendosi all' architetto di conservarne il formato. Convenendovi questi, trasgrediva i precetti Vitruviani che pur teneva in altissima venerazione, ed entrava in un' aperta contraddizione con se medesimo. Obbliava che Vitruvio (95) vuole che il perimetro dei templi sia quadrilatero rettangolo e biasima il curvilineo non offrendo venustà le colonne. Michelangelo non fu fra i seguaci di Vitruvio e convertì la sala delle terme in una chiesa della più imponente proporzione, servendosi, dice il Vasari, di tutta l' antica ossatura. Questa che si considerava per una delle sue migliori opere, ebbe la medesima sorte di tante altre venendo deturpata con

moltissime intromissioni, che vi eseguì nel 1749 il Vanvitelli, le quali toccarono sì al vivo l' animo di Monsignor Bottari, che sebbene riservato e prudente ne' suoi giudizi, pure dandoglisi il destro di parlare di questa chiesa nei suoi *dialoghi*, fece conoscere la differenza che passa ora fra l' antico disegno di Michelangelo e le storpiature del moderno architetto (96). Nè vi sarà veruno, che abbia un poco d' istruzione, che non ne biasimi con lui l' ardire.

Dopo morto Michelangelo, uscì da Roma una legione di architetti pronti a portare il nuovo stile in tutta Europa. Non è perciò a sorprendere, che tanto si estendesse in Italia; e fu miracolo trovare pochi architetti che dirigessero le opere loro con maggior giudizio di quello si facesse dai più. Basti conoscerne uno, i di cui edifizii ce lo dipingono circospetto e di gran mente. Fu Giacomo Barozzi figlio di padre milanese, ma nato a Vignola nello stato di Modena, feudo a que' tempi dei Boncompagni. Dedicatosi giovane alla pittura, ma scorgendosi poi inclinato maggiormente all' architettura, abbandonò quella per dedicarsi a questa. Dice il Padre Danti, che ne ha scritto l' elogio, non aver egli avuto maestro, ed essere divenuto eccellente per lo studio grandissimo fatto della prospettiva e copiando l' antico. Ebbe poca fantasia, un tipo bello, ma perpetuo nel sagomare. Ripeteva se stesso. Tal giudizio che ha dato il Promis, delle opere del Vignola, noi l' abbiamo per verissimo e non evvi volta in cui ci avvenga d' incontrarci in opere di lui, che non lo troviamo confermato (97).

Bologna è la città che lo accolse per la prima, ed è pur quella che possiede le sue opere giovanili; le quali gli furono scala ad acquistare gran fama. Conducendosi a Roma non tardò molto a farsi conoscere. Eravi Pontefice Giulio III, a cui era noto il valore di Giacomo, avendo egli governata, come Legato, Bologna; la qual cosa gli appianò la via di farsi a lui presentare; nè tardò d' avvantaggio ad acquistarne la protezione. Aveva egli fino dall' anno 1550 incaricato Michelangelo del disegno di un palazzo di villa, sulla via Flaminia prossimo a Roma. Ma com' egli era allora molto occupato in altri lavori, il Vasari al Vignola attribuisce l' invenzione e la disposizione generale del

piano, dicendo che Michelangelo si restrinse a considerarne i disegni, ed a far loro alcune emende. All' Ammanato fu allogato il disegno della fonte situata all' estremo della corte, oltre la loggia, che a quella conduce. Restata la fabbrica imperfetta per alcuni anni, il Vignola la compì, come ora si vede (98). Attese pure ad erigere di prossimità al Ponte Milvio una piccola chiesa dedicata a S. Andrea. Dicesi che la facesse edificare Giulio III in memoria di essere stato liberato nel 1527 dalle mani dei soldati di Carlo V, che tenendolo con altri prelati, come ostaggi di Clemente VII, avevano minacciato di ucciderli tutti, onde trarre dalle loro mani danaro e gioie.

L' altissima stima, in che si ebbe questo piccolo edifizio da proporlo come esempio degno di essere copiato da tutti que' giovanetti i quali studiano di architettura, parve troppa al Milizia, che prese fortemente a criticarlo (99). Considera in esso l' eccessiva lunghezza delle nicchie che fiancheggiano l' altare e l' urtare che fanno contro i pilastri: l' inutilità dei quattro riquadri ad archi sull' architrave de' pilastri, laddove, se non si fossero fatti comparire gli archi, sarebbe rimasto un attico elegante. L' inutilità parimenti riprova della cornice che circonda la cupola non avendovi risparmiato nè modiglioni, nè gocciolatoio, cose tutte, dic' egli, significanti il contrario di quello che dentro dev' essere. Volgesi poi a considerare l' esteriore e rimprovera l' architetto di aver fatti servire di base alla cupola tre gradini, imitando il Panteon, potendosi ottenere la solidità, senza praticare controfforti, o scalini, che la rendono pesante.

Ed infine ha per inopportuno il frontone della porta e l' eccedente altezza dell' attico e della cupola, quasi del doppio maggiori della facciata, la di cui proporzione rimane per le anzidette ragioni offesa. Non si può negare che, considerate tutte queste parti, le sue critiche non colgano nel vero, ma è vero ancora che certe cose van più vedute nel loro insieme, che nei particolari, e l' aspetto generale di questa fabbricuccia è tale, che, come piacque molto ai tempi che l' architetto viveva, così non ha cessato di essere considerata come un bell' esempio dell' architettura classica. Cogli altri meriti vi encomiano alcuni

maestri le modanature, le quali in questa, e in tutte le sue fabbriche, dicono mirabili per giustezza di rapporti, varietà, disposizione e convenienza; e son pure eleganti, grandiose e belle superiormente a quelle del Buonarotti e di tutti gli altri architetti di gran nome del suo tempo, non dissimulando che presentemente lo stile delle modanature Vignolesche va decadendo per adottarne un nuovo, che hassi per più sciolto e variato. Dedicatosi il Barozzi a servire il Cardinale Alessandro Farnese, le occasioni gli si accrebbero in guisa, che pochi dei suoi coetanei ne avevano maggiori. Ci riserbiamo a discorrere più innanzi del magnifico palazzo, che pel suo mecenate disegnò a Caprarola, mentre ci restringiamo ora a citare unicamente gli edificii ch' ei lasciò a Roma. Niun architetto avrebbe fatto cosa migliore della chiesa del Gesù, se la vita di Giacomo avesse raggiunto il tempo, che vi voleva a compirla. Non evvi di suo che la pianta la quale pei giusti suoi rapporti e compartimenti indica cosa sarebbe stata, se invece del suo discepolo Giacomo della Porta (il quale la terminò), avesse potuto il Vignola sviluppare tutte le sue idee. Avrebbe egli evitato certamente la soverchia vicinanza dei pilastri di ordine composito; che le alette dei piedritti restassero magre, e le archivolte sproporzionate. Non apparirebbero mutilati nelle loro basi e capitelli i pilastri che rivestono i quattro piloni della cupola che ricevono gli archi doppi. Alla cupola avrebbe il Vignola data quella grazia, che le manca. Essa è troppo bassa riguardo alla sua circonferenza. Le finestre sono meschine, il tolo schiacciato. L' ornato della chiesa non corrisponde alla nudità della facciata. Vi si biasimano infine tanti inutili risalti; e quei più inutili sono cinque frontispizi uno sopra e dentro dell' altro. Conchiude perciò il Milizia doversi lamentare che il della Porta invece di variare il disegno del maestro non lo abbia copiato, dopo che il Vignola, morendo, lo lasciò, perchè la chiesa del Gesù si compisse, com' egli l' aveva immaginata (100). Ci vuol poco a conoscere che l' uomo lasciasi facilmente accecare dall' amore di se stesso: l' autorità e la gratitudine dovuta al maestro perdettero di valore in vista della speranza di acquistare maggior gloria, operando da sè che copiando le cose di quello.

Passeremo sotto silenzio le altre opere del Modenese architetto, che Roma si gloria di possedere, giacchè sono inferiori alle citate; così taceremo del cortile, che disegnò nell' antico palazzo Cardelli ora dei Granduchi di Toscana; della cappella di S. Caterina de' Ricci nella chiesa di S. Caterina dei Funari; dell' altra di S. Anna in Borgo, cominciata da lui nel 1573, e compita dal suo figliuolo Giacinto; dell' esterior parte della Porta Flaminia, dove non fece che eseguire il disegno, che aveva lasciato nel 1563 Michelangelo; della gran porta, che introduce agli orti farnesiani a Campo Vaccino; e dell' altra principale della chiesa dei Ss. Lorenzo e Damaso; chè di queste e di tanti altri particolari hanno distesamente discorso il Padre Danti, il Baldinucci, il Baglioni, il Pascoli ed il Vasari medesimo, che sebbene sia il più parco fra tutti i suoi encomiatori, non può a meno di non collocarlo fra i più distinti architetti dell' età sua. E questo ei meritò tanto nell' esercizio dell' arte, quanto pei precetti che, dettati da lui, divennero come canoni in tutte le scuole di architettura e siane una prova il sapersi che il suo libro sulle *regole dei cinque ordini d' architettura* dopo la prima edizione impressa in Venezia nel 1570, non si finì mai di ristampare e di tradurre in tutte le lingue moderne.

Lasciava morendo il Vignola in Giacomo della Porta milanese un discepolo, ch' egli credeva seguir dovesse perfettamente il suo stile, ma quello, che, come abbiamo veduto, ebbe egli addottato, compiendo la chiesa del Gesù, lo continuò ancora nelle altre commissioni che gli pervennero.

Dotto ed esperto nell' esercizio dell' arte che professava, la fervida sua fantasia lo trascinava ad imitare Michelangelo in molte capricciose invenzioni, per cui può anch' egli comprendersi nel numero di coloro che fecero scala ad estendere il barocchismo. Ma non avendo sempre presente l' esempio di Michelangelo, lo stile, che teneva in un edifizio, non corrispondeva sempre a quello dell' altro. Tale differenza si vede chiaramente dandosi ad esaminare alcune delle opere, che di quest' architetto veggonsi tuttavia in Roma. La maggior semplicità del gusto, che praticò disegnando nel 1579 la chiesa di S. Maria dei Monti (101), e nel 1593 la facciata dell' altra dei Greci nella

via del Babuino (102), non si rinviene certamente imitata in quella di S. Luigi dei Francesi, nella quale, oltre il praticare i due ordini l' uno sovrapposto all' altro, discese in tutti gli abusi, che gli meritarono il biasimo del Milizia (103); de' quali difetti non si emendò fabbricandosi di suo disegno una delle tre chiese di S. Paolo alle tre Fontane e rimodernandosi l' altra di S. Nicola in Carcere, ambedue allogategli intorno al 1590 dal Cardinal Pietro Aldobrandini (104).

Non fu più felice nel disegnare chiese, che palazzi. Non ci si concede di giudicare di quello dei Chigi, dove il Della Porta ebbe la parte minore, chè la maggiore spetta a Carlo Maderno ed a Filippo della Greca, che gli succedettero (105).

E nemmeno dell' altro dei Gottofredi ora del Duca di Percigliano nella piazza di Venezia, essendovisi fatti dei restauri molto estesi dal romano architetto Camillo Arcucci nel passato secolo, da non ammettersi un retto giudizio sul pregio che può avere l' opera dell' uno a paragone di quella dell' altro. Il Milizia critica il Della Porta di avere ornate goffamente le finestre del palazzo Serlupi, a lato del Seminario Romano, ma pure, se tale difetto si attribuisce a lui, possono scusarsi gli altri di cui egli ragiona, per accagionarne l' architetto al quale appartiene il compimento lasciatosi da Giacomo imperfetto (106). Non manca finalmente qui il Milizia di censurare il palazzo, che il Della Porta ricostruì pei Del Bufalo in piazza Colonna. Vi osserva l' ineguale disposizione delle finestre nelle loro proporzioni e negli ornati: biasima eziandio non trovarsi la porta perfettamente nel mezzo, ed essere il suo vano troppo grande in raffronto alla piccolezza delle colonne incastrate ne' fianchi degli stipiti (107). Son essi particolari, che non si finirebbe mai di criticare, se tutti gli edifizii di quest' epoca fossero considerati cogli occhi del Milizia, il quale intendeva con queste sue censure di richiamare l' arte agli antichi precetti. Non riescì peraltro in ciò, mentre non fece che attirarsi l' odio di molti; e se vi fu chi gli diè ascolto abbandonando il barocchismo, a cui inclinava il secolo, per imitare il classicismo, non riuscendovi poi per la difficoltà che incontrava di lasciare le prese abitudini, divenne ecclettico, e con l' eccletismo l' architettura ha perduto il tipo tutto suo proprio che possedeva.

Ma tralasciando simili riflessioni, sulle quali torneremo con maggiore maturità ed estensione in appresso, ci restringeremo a considerare che compiendosi col Della Porta la serie degli architetti, che avevano acquistata la presidenza alla fabbrica della basilica di S. Pietro, abbiamo in ciò una chiarissima testimonianza di aver essi goduta la stima principale di Roma, a paragone di tanti altri che popolavano la capitale.

Dopo morto Michelangelo aprirono essi la via alla falange degl' imitatori del Buonarotti e la purità e l' eleganza dello stile antico venne meno per opera di que' medesimi, che avrebbero dovuto conservarlo.

Un saggio l' abbiam dato negli edifizii testè citati; più estesamente lo vedremo ora, facendoci a narrare di tanti altri architetti, ne' quali, sebbene inferiori, non però tutti di merito, ma certamente di fama, l' imitazione dello stile di Michelangelo si rese ancora più pronunziata di prima.

Roma, che dal trecento non aveva più arte propria, proseguì fino ad ora a prendere i suoi architetti dalla Toscana. Ma col Buonarotti erasi spenta la scuola antica, e se ne apriva una nuova del tutto differente. Non può anche dirsi che taluno non ve ne restasse, il quale, o per inclinazione, o perchè manchevole di un ingegno versatile, non potesse uscire dall' antico, o fosse che non trovasse maniera d' esercitarsi, o fosse che i suoi disegni manifestassero quell' incertezza, che non può facilmente nascondersi nei passaggi da una vieta abitudine ad uno stile nuovo; le cose che essi fecero, poco piacquero allora, e neppure presso alcuni trovano al presente gran plauso.

Poniamo nel numero di costoro Bartolomeo Ammanati, il quale trovandosi in Roma sei anni dopo la morte di Michelangelo ebbe dal Pontefice Gregorio XIII l' incarico del disegno del Collegio romano contiguo alla chiesa di S. Ignazio.

Mole veramente magnifica per la sua vastità, ma infelice nel ripartimento e nella sagoma delle sue finestre (108). Non si possono negare agli edifizii dell' Ammanati delle imitazioni Brunellesche, ma quando siamo poi a considerarne da vicino i particolari si trovano spesso inframmessi mensoloni goffi ed insignificanti che ne rendono pesante l' insieme. Un' altra

occasione non meno importante di questa favorì il soggiorno dell' Ammanati in Roma. I Rucellai vollero disegnasse per loro un palazzo da innalzarsi in una delle vie principali della città ed è quello che da questi nobili fiorentini passò prima in possesso dei Caetani, ed ora appartiene ai Ruspoli. Per la sua vastità può stare d' appresso all' altro del Collegio romano. Dalla sua ampiezza derivò forse che l' architetto lo lasciasse imperfetto, mentre troviamo nelle *guide* di Roma, che la loggia della facciata, ed il cornicione furono eseguiti per ordine del Cardinal Enrico Caetani nel 1630 dall' architetto Bartolomeo Breccioli di S. Angelo in Vado (109).

Ciò non impediva che la fabbrica interna del palazzo non s' innoltrasse vivendo l'Ammanati, al quale rimprovera il Milizia d' essersi tenuto meschino nelle logge, che circondano il cortile e di avere impostati gli archi sui capitelli delle colonne. Nè andò esente dalla sua critica la facciata, che dice mal ripartita nei suoi piani, poichè il pian terreno occupa quasi la metà dell' altezza dell' edifizio, ed il rimanente serve a due altri piani; l' ultimo dei quali ha le finestre troppo sotto il cornicione (110).

Trascurando questi difetti, l' insieme grandioso di questi due edifizii (aggiungasi per terzo il palazzo Mattei parimenti di suo disegno) manifestano il valore di quest' architetto, il quale non decadrà mai dall' opinione che ha goduta, e che gode ad onta delle minute critiche del Milizia.

L' Ammanati è, come dicevamo, uno di quegli architetti, che ha conservate le belle tradizioni del suo paese nativo, e le ha mantenute, studiando alla scuola di Sansovino. Sebbene un po' pesante nei formati, i suoi edifizii presentano uno stile di severità e di robustezza, che si distinguono a Roma da quelli di tanti altri architetti nazionali. Se fosse suo, non mancherebbe d' unire a queste doti una certa eleganza il palazzo dei Sagripanti in via Fiammetta, che il Melchiorri gli attribuisce (111), ma che noi giudichiamo di un altro architetto.

Concittadino dell' Ammanati era Baccio d' Agnolo, che studiando dal Sangallo, se non raggiunse il maestro, godè però in Roma tale e tanto nome da non avervi minori occasioni di esercitarsi, che in Firenze sua patria.

Il palazzo Salviati alla Longara fu innalzato con suo disegno; al quale sebbene si dia la taccia di una solidità e robustezza troppo apparente, e che il cornicione non si adegua ad una proporzione corrispondente al resto, cionnondimeno è considerato per un edifizio molto pregevole per vastità, e giusto compartimento interiore. Confronta collo stile di questo la facciata del palazzo Ricci verso la piazza di Monserrato parimenti sua (112). Ed ambidue corrispondono meglio alla maniera di costruzione, che si praticava a Firenze, che all' altra, che si era introdotta in Roma dopo la morte del Buonarotti. Puossi convincersene prendendo a paragonare gli edifizii fin qui descritti con quelli, ai quali presiedeva in quest' epoca Giacomo Del Duca siciliano, uno fra i discepoli ed imitatori più pronunziati di Michelangelo. Un saggio ne abbiam già dato discorrendo degli ornamenti, che aggiunse alla cupola della chiesa di S. Maria di Loreto disegnata dal Sangallo; ma molto più chiaramente il suo stile inclinato al capriccioso e al bizzarro si rileva nel disegno della porta di S. Giovanni allogatogli dal Pontefice Gregorio XIII (113).

Celebre, non tanto pel disegno di quest' architetto, quanto pei preziosi monumenti, de' quali era copiosa, che illustrati furono dal Venuti e dall' Amaduzzi (114), è la villa Mattei, ora degli eredi del Godoy Principe della Pace. Incontrò pure nel genio dei Romani il palazzo di villa, che il Del Duca innalzò pei Frangipane fra S. Maria Maggiore e la piazza di Termini, pertinente agli Albani (115). Dicesi finalmente di Giacomo l' altro, che fu di Donna Olimpia Maidalchini Panfili, cognata d' Innocenzo X, nel quale è ora la camerale tipografia (116).

Nulla poi potrà meglio far conoscere come il Del Duca si comportasse, architettando chiese, che il por mente a quella di S. Maria in Trivio, la quale per ordine di Alessandro VII dall' antichissima sua forma fu convertita nello stato presente. Lo rammentiamo con dolore, essendo questa una chiesa, che meritava conservarsi incolume da ogni novità. Era delle pochissime, che corrispondessero alla vita di Belisario, il quale nel 537 la riedificò, onde espiare l' arbitraria deposizione del Pontefice Silverio, come si leggeva in una lapide murata nel fregio (117).

Ma nell' ardore di far rivivere una Roma nuova non è da maravigliarsi, che quanto di antico esisteva dovesse distruggersi, per dar luogo agli edifizii che si andavano di giorno in giorno estendendo. Non siamo ancor giunti ai tempi ne' quali queste distruzioni si resero tanto frequenti e comuni, chè può stimarsi un miracolo vedere ancora in Roma qualche chiesa, o qualche altro edifizio incolume da tutte quelle intromissioni e varietà, che il genio e lo spirito di novità richiedeva. Vuolsi dunque considerare, che inchinevole il Dal Duca verso il suo maestro davasi tutto ad imitarne lo stile, ma impotente a conseguir ciò, non avendo pari sublimità d' ingegno, andò confuso anch' egli nella folla di tanti altri architetti inclinati al medesimo fine e non atti di raggiungerlo: e le opere sue sono poco più stimate delle loro.

Non crediamo però che anche quelli, i quali non aderivano allo stile di Michelangelo si diportassero meglio. Pirro Ligorio napoletano abbiam veduto, che col solo indicare di volersi scostare dal disegno di Michelangelo fu bandito dalla fabbrica di San Pietro; ma se ci poniamo poi a considerare il disegno ch' egli fece del Palazzo del Cardinal Torres, ora dei Lancellotti a Piazza Navona, non vi troveremo modo di lodarne la leggiadria e l' eleganza (118). Il grande studio, che aveva fatto sull' antico l' aveva reso più imitatore di quello, che architetto idoneo a tradurre ciò, che può riprodursi senza copiare, per cui le sue opere difettano di quell' aridità affatto propria di chi non sa creare da se. Occupò Pirro gran parte della sua vita disegnando le antichità di Roma. Infiniti disegni impressi ed arricchiti di erudite illustrazioni, vanno attorno, facendo che il suo nome sia più noto agli archeologi, che agli architetti. Circostanza, che unitamente all' altra della sua partenza da Roma per condursi a Ferrara (ove finì di vivere ingegnere dei Duchi d' Este) toglie di mezzo ogni sorpresa del vedersi pochissime sue opere in questa capitale, dove in que' tempi bastava goder fama, perchè non mancassero ad un architetto occasioni da operare. Delle famiglie intere dalla professione di capi mastri o di scalpellini con un po' di studio salivano a questo grado. Diremo di una, i Longhi. Tre di loro acquistarono tale e tanta

riputazione che in molte delle principali strade della città si trovano fabbriche innalzate con disegni dell' uno, o dell' altro.

Il Baglioni, che scrisse la storia di questi tre architetti, indica primamente una lunga serie di edifizii tutti ideati da Martino, detto il vecchio, distinguendolo dal nepote d' egual nome. Comincia dal citare disegnato da Martino, il palazzo dei Duchi di Ceri, ed ora del Principe di Piombino, al lato sinistro della Fontana di Trevi. Edifizio vasto e magnifico, in cui si scorgono molto meno pronunziate alcune di quelle capricciose licenze, che fino dai suoi tempi incominciavano ad estendersi.

Il Promis pone Flaminio Ponzio nel numero di coloro, che non affascinati dalla manìa d' imitare Michelangelo cercavano di seguire lo stile antico, combinato con molti elementi moderni.

Questi unitamente a Martino Longhi fu l' architetto del palazzo Borghesi cominciato nel 1590 pel Cardinal Deza, e ridotto, come vedesi, nel Pontificato di Paolo V. Del Longhi è la pianta, parte della facciata e la corte; il rimanente con l' altra facciata verso Ripetta è del Ponzio (119). Vanno questi due distinti da quegli architetti, che, come Pirro Ligorio, sapevano solo imitare l' antico, e dagli altri, che dall' antico toglievano ciò che poteva convenire agli usi del tempo. Formano essi parte della serie di que' pochi, che attenendosi, come l' Ammanato, maggiormente allo stile dei maestri fiorentini, che a quello dei romani, alle colonne dei cortili sostituirono pilastri con parastate portanti trabeazioni compiute. Le facciate le fecero senza ordini, ed ebbero partizioni grandiosissime; alle finestre amarono le mensole e tal fiata le parastelle frontonate: un cornicione quasi sempre ottimo coronava il tutto. Vedremo il palazzo Strozzi a Firenze del Cronica e lo avremo per il capo d' opera dello stile, del quale discorriamo. Ma non è egualmente agevole trovar questo imitato a Roma, dove, eccettuati alcuni edifizii disegnati dai maestri Fiorentini e questi del Ponzio e del Longhi, non sapremmo dove rivolgerci per rinvenirne di quello stile. Non si deduca da ciò che Martino, tenendo una via diversa da quella, che generalmente si credeva la migliore, non godesse in Roma grandissima stima, mentre le fabbriche di lui, che colà si ammirano (fra le quali non vogliamo tralasciare la facciata di

S. Girolamo degli Schiavoni) dimostrano gl' incarichi, che vi riceveva.

Un' altra testimonianza l' abbiamo da una lettera scritta da un soggetto molto autorevole da Roma al Presidente della fabbrica di S. Petronio di Bologna, trovata nell' archivio della basilica, e pubblicata dal Dott. Gaye (120), dove dicesi, « che » Martino Longo architetto, che per le molte fabbriche impor- » tanti, che ha condotte et conduce di continuo con la sua » lode in diverse parti, et particolarmente in Roma, et nel Va- » ticano si è acquistato nome di valentissimo, et giudiciosis- » simo nella professione, come ha fatto a questi dì nella chiesa » di S. Hieronimo degli Schiavoni, quasi prima finita, che co- » minciata da lui ec. ».

Quando nelle opere di gusto le moderne vogliono superare le antiche, non raggiungono il fine, che assai lentamente, restando sempre alcuno che favorendole cerca impedire, che decadano scomparendo. Sembra fosse in questo numero uniformandosi più degli altri allo stile dei Fiorentini Giulio Mazzoni, il quale disegnando il palazzo del Cardinal Capo di Ferro (passato poscia ai Mignanelli, e da questi agli Spada) fece cosa degna dei tempi, nei quali regnava Paolo III, non essendo ancora travolta l' architettura in tutte quelle licenze, che si videro dopo. Un esempio se ne ha nelle aggiunte, che fece a questo medesimo palazzo il Boromini, fra le quali venne molto applaudita una prospettiva, che unisce una parte all' altra con un ambulacro retto da colonne doriche poste in degradazione che dà in lontananza, essendo lo spazio ristretto (121). Ma ciò non esclude, che fra lo stile semplice del Mazzoni ed il licenzioso e bizzarro del Boromini non si trovi pronunziatissima la differenza.

Una via interamente opposta a quella del Ponzio, del Longhi e del Mazzoni seguiva Francesco da Volterra, il quale da maestro di legname era asceso a divenire architetto, e ad avere in Roma onorevoli e lucrose incombenze. Acquistata ch' ebbe la protezione del Cardinal Scipione Borghesi, si potè produrre col disegno della chiesa di Santa Chiara, in cui non fece conoscere, come in altre occasioni, la sua attitudine, essendo riuscita

semplice, disadorna e manchevole di facciata; alla quale supplì poi Carlo Maderno (122). Corrispondeva a questa chiesa per semplicità l'altra di S. Maria in Aquiro riedificata nel 1590 a spese del Cardinal Anton Maria Salviati. Maggiore d'ambedue è per vastità l'altra di S. Maria della Scala di nuovo fabbricata parimente nel 1592 per munificenza del Cardinale di Como, alla di cui facciata diede opera alcuni anni dopo il bolognese architetto Ottavio Mascherini e all' edificazione del contiguo convento Matteo Castello e Bartolomeo Breccioli (123).

Quanti hanno scritto le vite degli architetti vissuti dopo la metà del secolo XVI ripeterono, che la porta del palazzo Lancellotti situato in via dei Coronari è disegno di Domenico Zampieri detto il Domenichino; ma il Passeri ha detto con più sincerità di tutti essere cosa di tal piccola entità da non meritare di menzionarla, mentre non può da questa argomentarsi se avrebbe potuto il Zampieri conseguir gloria nell' architettura, quando può a lui bastare quella, che si è acquistata, come esimio nella pittura (124). Questo palazzo, ad abbellire il quale volle concorrere l' anzidetto Domenichino, era stato innalzato con disegno di Francesco da Volterra fino dai primi anni, in cui egli si trovava in Roma (1560); ma non avendolo (ne ignoriamo la cagione) potuto condurre a compimento, lo fu poi da Carlo Maderno. In esso, come in tutte le altre fabbriche, alle quali attese (e principalmente nella chiesa e spedale di San Giacomo degl' Incurabili, della quale parla distesamente il Baglioni) si fece conoscere per un di quelli che lo stile seguito da Michelangelo preferivano all' altro tenuto dagli architetti suoi predecessori.

Si uniformava ad esso Giovanni Fontana di Mili piccola terra sul Lago di Como; venuto in Roma nell' età di vent' anni per esercitarvi l' arte muraria. Avvenne a lui, come a Francesco, che dal suo mestiere di legnajuolo era salito al grado di architetto. Ma se per riguardo al primo le sue fabbriche ci dicono chiaramente lo stile, a cui inclinava, pel Fontana abbiamo di soprapiù i biografi, che affermano essere stato inchinevole ad imitare Michelangelo. Non ebbe però che poche occasioni da far conoscere il profitto, che faceva, collo studiarle, avendo

dovuto dedicarsi, più che all' architettura, all' idraulica, della quale divenne maestro insigne.

Sono pochissime le opere architettoniche, che di lui si vedono in Roma. Il palazzo Giustiniani vuolsi da alcuni di suo disegno: ma non lo afferma con altrettanta certezza il Bellori, che scrisse la vita di Giovanni (125). Esiste però la fontana di S. Pietro in Montorio, nell' ornato della quale biasima il Milizia la gracilità delle colonne ioniche, sopra que' piedestalli, i quali sembrano che a stento sostengano quell' attico, così alto, sopra cui posa lo stemma del Pontefice (126).

Fra le imprese che onorano i Pontefici, è da annoverarsi quella di avere condotte quante più acque si è potuto nella capitale, le quali, oltre all' utilità che vi recarono, servirono a renderla eziandio più bella e splendente, ed a scemare, allacciandole, que' pericoli ne' quali incorrevano alcune città dello Stato, per i fiumi vicini che irrompendo portavano infiniti danni alle campagne ed ai borghi che si vedevano inondati.

Di quanti architetti si erano dedicati alle matematiche applicate all' idraulica, Giovanni Fontana godeva la maggiore riputazione. A lui furono perciò confidati gl' incarichi principali, e fra questi il condurre le acque del Velino nella Nera, e vi riuscì in maniera che l' opera sua superò nell' esito tutte le altre che si erano proposte prima da architetti di gran rinomanza. Racconta il Bellori (127) che deriva il Velino dal Lago di Piedeluco, e precipita da un monte nel soggetto fiume della Nera, entro il piano della città di Terni; la cascata col nome antico è chiamata la Marmora per la natura dell' acqua che impietrisce, e riempie l' alveo; onde il Velino non avendo esito nella crescenza inonda di sopra il paese di Rieti; da che insorsero sin dal tempo de' Romani le antiche contese de' Reatini e de' Ternani, ricusando questi di dare sfogo al fiume per non inondare i loro terreni (128). Nel tempo di Paolo III non era stato sufficiente all' uopo Antonio da Sangallo, che alle due cave, o fosse antiche, aggiunse la terza, la quale ancora si era riempita; sicchè il Papa Clemente VIII nel 1596 mandò colà il nostro Giovanni a dar buon provvedimento; ed egli, allorchè vi si trasferì, allargò quasi il doppio l' antica fossa curiana, che è di

palmi settanta, e l' abbassò altri palmi venticinque più che non era prima; tanto che in più luoghi si profonda palmi sessanta. Ma per provvedere che nè a' Reatini, nè a' Ternani seguisse danno, fabbricò nel mezzo un fortissimo ponte, e vi regolò un grand' arco in modo che non fosse capace, se non solo di quindici canne quadrate d' acqua, la quale quantità è il doppio di quella che porta il fiume d' estate, col riguardo ancora all' accrescimento delle pioggie ed inondazioni del verno, le quali sino all' altezza del ponte e delle sponde sono trattenute in modo che non possono alzare sopra di esse. E per dare più facile via alla cadenza delle acque, abbassò di sopra, e diede il declivo all' alveo del Velino, e dal ponte sino alla cascata aumentò l' altezza del declivo per ismembrare la forza del peso che spinge l' acqua in proporzione che non può dare alluvione alla Nera: non è però mancato chi abbia contradetto a tale operazione.

Questo brano di storia abbiamo voluto qui intramettere, perchè oltre l' onorare il nostro Giovanni si connette ad un luogo che per la sua amenità e maravigliosa cadenza delle acque è la delizia di tanti stranieri, che conducendosi a Roma e passando per Terni deviano per poco dalla strada principale per visitarlo.

Che se sulle altre opere idrauliche del Fontana c' intrattenessimo, oltre il copiare quanto già di loro ha scritto il Bellori, non faremmo che ripetere le lodi che gli diedero i Pontefici Gregorio XIII, Sisto V e Clemente VIII, il quale finì col mandarlo a Ferrara ed a Ravenna per le riparazioni del Po; ma infermandosi egli per via fu costretto tornare a Roma, e vi morì nel mese di agosto del 1614 in età di 74 anni.

Assai più di Giovanni fu favorito dalle occasioni il di lui fratello minore Domenico. Imperocchè, distinguendosi nell' architettura, ebbe nel tempo stesso a farsi conoscere, come uno dei meccanici più valorosi dei suoi tempi. Sisto V lo antepose a tutti gli altri architetti, che concorrevano all' innalzamento dell' obelisco vaticano: e siccome l' esito raggiunse l' aspettativa, che se ne aveva, lo ricompensò largamente. Ma richiedendo l' argomento di cui ci occupiamo di conoscerlo più come

architetto, che come meccanico ed idraulico, giudicheremo del suo merito dal disegno che fece del palazzo posto nel quadrivio delle quattro fontane pel Cardinal Massimi dal quale passò al Cardinal Nerli, e fu quindi dei Mattei, ed infine dei Principi Albani (129). Della maniera, come ornò il luogo, in cui fu trasportata la *scala santa* (130), e di molte altre opere architettoniche, discorre il Bellori, che scrisse la vita di lui, come aveva scritta l' altra del fratello. Non puossi però tralasciare l' opera per la quale il suo nome andò più celebrato, che per tutte le altre, facendovi spiccare il duplice valore d' idraulico e di architetto.

Prima di modellare Domenico la gran fontana a Termini col Mosè, aveva egli fatta condurre l' acqua a Roma da un monte sedici miglia distante. Vi furono, dice il Baldinucci (131), in quest' occasione due mila e talvolta tre mila uomini, avendo dovuto l' architetto condurre l' acqua per sette miglia di strada sempre sopra gli archi, alti talvolta sopra terra settanta palmi, e larghi dodici, e per quindici miglia eziandio (essendosi allungato il viaggio per fuggire gl' intoppi dei monti) sotto terra, e non mancarono luoghi, ove per difetto di sodo fu necessario fondare gli archi altrettanto, quanto era la loro alzata sopra terra.

Lo stesso Milizia non può negare essere stato il Fontana *un vero genio per la meccanica più che non fosse puro nel suo gusto architettonico.* Agli ordini, dic' egli, non ha conservato il proprio carattere, ha dato nel secco e nel gracile; nè ha evitato alcuno dei tanti abusi, che trovò introdotti. Ciò non sorprende, conoscendosi che le sue opere più vaste toccano appunto quell' epoca, nella quale l' architettura era stata travolta al barocco, ed egli con quasi tutti i suoi coetanei coltivò questo stile, facendone pompa singolarmente nel reale palazzo di Napoli da lui disegnato, quando la malevolenza e l' invidia degli architetti romani lo indussero ad abbandonare Roma per condursi a Napoli. Ivi la fama, che vi godeva, gli fece trovare tanto favore, che non ebbe a pentirsi della presa risoluzione.

Di un altro architetto ed insieme idraulico coevo al Fontana ci ha tramandato notizie più diligenti di quelle degli antichi storici delle arti, il P. Marchese, raccogliendole dai documenti

scoperti nei Conventi dei Domenicani, a cui apparteneva il faentino Domenico Paganelli (132). Fu egli l' architetto del palazzo Bonelli nella piazza dei Santi Apostoli, il quale passò agl' Imperiali, quindi ai Francavilla di Napoli ed ora appartiene al romano Cavalier Valentini (133). Il Milizia osserva in esso una buona e proporzionata architettura (134): ed il voto di questo critico severo vuolsi avere in gran conto. Ma come sono pochissime le opere architettoniche, che di questo dotto e pio religioso si conoscono in Roma (ove visse alcuni anni stimato dai Pontefici e in modo singolare da S. Pio V) così fa d' uopo cercarle piuttosto nella sua patria, dove fra le altre diresse la condotta delle acque della pubblica fonte eretta nella piazza principale di Faenza: la quale fece anche ornare doviziosamente di sculture in marmo. Le gravi difficoltà e le spese ingentissime, che furono incontrate nel lasso di tempo di oltre ventidue anni (che tanti ne occorsero per condurla a fine) gli meritarono che oltre gli elogi resigli dagli scrittori municipali si stampasse anche un libro, il quale la descrivesse (135). Nè soddisfatti ancora di ciò i Faentini fecero innalzare un monumento al Paganelli, colla sua effigie, che testimoniasse nell' epigrafe la riconoscenza della patria, e lo fecero collocare nell' esteriore parte della chiesa di San Domenico, che, dicesi, dal Paganelli unitamente al convento architettata.

La luce di che splendeva la capitale non andò guari a diffondersi ancora nelle circostanti campagne. Que' luoghi che offrivano maggiore amenità di postura, mitezza di clima, facile declive ed acque abbondevoli furono i preferiti dalla corte e dalla romana nobiltà per fabbricarvi dei palazzi.

Non evvi paese al mondo che emuli la sontuosità delle ville romane, giacchè in niuno l' arte potè meglio associarsi colla natura dei luoghi, in cui venivano innalzate quelle superbe moli. Roma nel secolo XVI cangiò di aspetto in guisa che nel modo medesimo che si ammirano come avanzi della potenza antica il Colosseo, il Panteon, la Casa Aurea di Nerone, sono da ammirarsi que' monumenti, che incolumi da varietà e modificazioni precedono il secolo anzidetto. Non esiste nelle vicinanze di Roma una villa, la quale manifesti un' origine più

antica, o almeno se anche vi sia che non derivi la sua ampliazione e magnificenza da quest' epoca. Non c' impegniamo a citarne molte, ma solo tante che bastino a far conoscere dal loro stile che non c' inganniamo.

Ponendo mente ai precettisti ed ai trattatisti, molte varietà dovrebbero presentare i palazzi di villa a paragone di que' di città; mentre dalla qualità e quantità degli ambienti vanno distinti gli usi, a cui servivano. Ma quando poi siamo ad osservarli non si trova che gli architetti li abbiano sempre seguiti anteponendo alla convenienza il fine che nell' edifizio andasse spiegata quanta più magnificenza potevasi. Quindi sale vastissime, vani leggiadramente ornati, corridori o gallerie, cornici e fregi con fiorami, ricci e cartocci dorati; camere le une alle altre contigue, che introducono a luoghi più ricchi ancora, scelti dal padrone ad accogliere quanti venivano a visitarlo. Ambienti, i quali a tutt' altro servono, che al godimento e alla libertà, che richiede la villa. Ed era così che la intendevano i precettisti d' architettura d' un secolo innanzi, i quali, come per esempio Giorgio Martini, dettando i precetti, com' esser doveva un palazzo di villa, insinuano all' architetto di fabbricarlo in guisa che alla comodità vada sempre congiunta l' utilità, onde il padrone abbia la maniera di conoscere e d' invigilare a tutte le bisogne campestri, ed a conservare salubri le produzioni, che ne trae. Ma dai tempi, ne' quali vivea Giorgio Martini, a questi, in cui si disegnavano palazzi per la nobiltà romana nelle ville dai Vignola, dai della Porta, dai Rainaldi e da cent' altri architetti nazionali corre gran tratto, non già per epoca (non essendo la prima certamente remota) ma per costumi. Imperocchè dal principio alla fine del 1500 trovasi tal differenza, che diremmo non fosse Roma per riconoscersi, se la storia di ciò non c' instruisse, e se non avessimo presenti gli edifici per crederlo. Il fasto e la ricchezza, che spirano questi, contendono con la semplicità degli altri. Facendoci a parlare dei palazzi ci convien abbandonare ogni idea di trovar in essi le giuste proporzioni e la purità dello stile bramantiano, e restarci paghi a rintracciar colà gl' imitatori di Michelangelo e gli eccletici. Esagerati gli uni e poco felici seguaci del classico antico gli altri.

La deliziosa postura, in cui trovasi Frascati, invogliò molti nobili romani a fabbricarvi dei palazzi di villa.

Ha fra questi una delle principali sedi quello di Mondragone, che trovasi a destra della strada, che guida a Monte Porzio. Fu il Cardinal Scittico Altemps, che lo fondò, scegliendo ad architettarlo Flaminio Ponzio e Martino Longhi; ma venuto poi in potere di Papa Paolo V, facendone dono al nipote Cardinal Scipione Borghese, pensò ad ampliarlo, come è, non vi restando ora più d' antico che un palazzetto disegnato dal Ponzio, ed il ninfeo con doppio porticato dello stile del Vignola. Il resto fu mutato da Carlo Rainaldi e da Giovanni Vansanzio fiammingo, che l' un l' altro si succedettero nell' impiego di architetti. Da ciò deriva che questa villa, come tante altre, sia più a pregiarsi per la vastità e ricchezza dei fabbricati e per l' amenità dei giardini e dei parchi, che la circondano, che quale esempio di buona architettura, mentre anche per questo lato lo sarebbe se si fossero tenute in conto maggiore di quello siasi fatto le opere dei due primitivi architetti (136).

Gareggia con essa quella degli Aldobrandini conosciuta per la villa di Belvedere prossima alla città. Ricuperata Ferrara nel 1598, all' obbedienza della Santa Sede ridotta mercè le cure e lo zelo del Cardinal Pietro Aldobrandini, Clemente VIII zio di lui volle premiarlo con munificenza veramente sovrana, e gli eresse questa sontuosa villa, la quale per l' ampiezza, amenità, abbondanza dell' acque e fontane artificiose può paragonarsi colle antiche romane. A Giacomo della Porta venne allogato il disegno del palazzo, al quale diede due diverse facciate, una rivolta a Frascati, più magnifica l' altra anche per la preziosità delle colonne, che fiancheggiano l' ingresso, di granito rosso orientale (137). Non fu egli più felice nello stile di quello sia stato in tanti suoi edifizii, che si vedono in Roma. La sua fantasia, sebbene pronta e vivace, non gli concedeva sempre di corrispondere alle esigenze di novità che intemperantemente si volevano. Non è però ad immaginarsi, come questi edifizii, ad onta dei difetti che rivelano, facciano bella comparsa per la leggiadria dei giardini che li circondano, e per i

gettiti d' acqua, ne' quali ripercuote il sole, e per la frescura che essi vi recano. Ad averne abbondevolmente a Belvedere aveva aperti il Fontana dei condotti che prendevano origine dalle sorgenti del Monte Algido (138). Ornano l' interno del palazzo dipinture elettissime, fra le quali primeggiano i fasti di Apollo dipinti in una camera dal Domenichino nel 1631 dopo il suo ritorno da Napoli.

Coeva alla villa di Mondragone è quella di Taverna alle falde del colle di Frascati, la quale appartenne al Cardinale Scipione Borghese. Il palazzetto che vi si vede venne disegnato da Girolamo Rainaldi fra il 1599 ed il 1646 (139). Son troppi gli edifizii innalzati di suo disegno in Roma nel secolo XVII per esimerci dal discorrerne brevemente.

Accenniamo di volo la villa Bracciano, la quale trae la sua origine dal Cardinal Ottaviano Acquaviva, e fu perfezionata dal Cardinal Alessandro Peretti, avendo la sua maggiore celebrità dai dipinti che vi lasciò il Domenichino; quella dei Conti spettante ora al Duca D. Marino Torlonia, e finalmente le deliziosissime dei Muti e dei Falconieri; per poi rivolgere il nostro discorso alle ville di Tivoli.

Questo paese fu dagli antichi romani il preferito per soggiornarvi nelle migliori stagioni dell' anno, e se non vi fossero che i soli avanzi delle ville di Adriano e di Mecenate basterebbero questi soli per conoscere in qual pregio si avesse, e insieme a qual grado fosse salito il lusso e la magnificenza del dovizioso patrizio e del Romano Imperatore. Non puossi certo paragonare colle ville moderne, chè non sempre i paragoni si possono fare: ma moderando le idee, e conducendole ad una giusta misura, e conciliandole colle diverse età, si giunge poi a fare un confronto fra cose che pareva non l' ammettessero.

La villa che nel 1550 ordinò il Cardinal Ippolito d' Este si ebbe per una delle più magnifiche di que' tempi. Pirro Ligorio, a cui fu allogato il disegno del palazzo, e che diresse i partimenti dei giardini, dei viali, dei boschetti e di quant' altro potè rendere delizioso questo luogo, ebbe in animo principalmente di seguire il genio del Cardinale (ed era pure il suo) disponendo il tutto in modo che un collocamento onorevole

venisse riserbato alle statue ed agli oggetti di antichità, che si disseppellivano, di maniera che niuna villa superò questa in ricchezza e preziosità di sculture. Furono però desse col progredire del tempo tolte via da questo luogo, e trasportate parte a Roma e parte a Modena, e la villa così spogliata decadde in guisa che ora comparisce squallida ed abbandonata. Le idee, che risveglia, fanno molto sentire il dispiacere del suo stato. Imperocchè non vi è chi non conosca com' essa servì di convegno agli uomini più dotti di que' tempi, fra' quali ripetesi tutto dì che soffermandovisi l' Ariosto vi scrivesse il suo poema l' *Orlando*. Sebbene la buona critica emendi quest' errore, non potendosi conciliare l' epoca dell' Ariosto, che morì nel 1533, con l' epoca del 1551, nella quale fu fabbricato il palazzo dal Cardinal Ippolito, resta pur vero che servì essa di piacevole soggiorno a molti altri sapienti (140).

L' esempio di questo porporato fu seguito da molti nobili, ed assumeremmo, come si disse discorrendo di quelle di Frascati, un impegno, che non ci appartiene, se di tutte le ville di Tivoli volessimo ragionare. Oltre che molte non hanno nulla da interessare la storia dell' architettura; se ce ne occupassimo, poco più potremmo dire di quello fu narrato dagli scrittori che impresero a descriverle.

Quel pregio di cui esse mancano ritrovasi interamente nel palazzo di villa fatto erigere dal Cardinal Alessandro Farnese a Caprarola. Non evvi chi, avendo anche poca tintura della storia artistica e letteraria del nostro paese, ne ignori la magnificenza, e non sappia la cura che si presero gli eruditi che vivevano vicini al Cardinale, perchè tutti gli ornamenti corrispondessero a rappresentar bene i fatti più memorabili della storia antica e della mitologia, e non sappia altresì essere il capo d' opera del Vignola, il cui nome assai risplenderebbe anche solo per questo monumento.

Caprarola è un luogo solitario lontano da Roma trenta miglia dalla parte di Viterbo in un terreno aspro e montuoso.

In tanta gara che regnava fra i nobili ai tempi di Paolo III d' innalzare palazzi in città, e nelle campagne, venne in pensiero al Cardinal Alessandro figlio di Pier Luigi e nipote del

Papa d' innalzarne uno in questo luogo, di cui era feudatario unitamente a Ronciglione, Vetralla ed altri paesi vicini. Destinò a fondarlo il sito più elevato, onde, secondando il gusto d' allora, il palazzo prendendo un aspetto scenico offrisse una maravigliosa prospettiva. Quest' idea l' animava Jacopo Barozzi da Vignola chiamato da lui nel 1547. Disegnò egli il palazzo in guisa da presentare la figura pentagona, innalzandosi da terra 154 palmi romani, e prolungandosi 184. Lo compartì in tre ordini. Lo fiancheggiò di bastioni a guisa di fortilizio e pose nel mezzo un cortile rotondo con una loggia attorno, che introduce ad onorevoli e comodi ambienti. Il tutto poi circondato di fosse, onde l' ingresso fosse sempre guardato e ben difeso (141). Nota il Baldinucci (142) com' egli da queste logge circolari cavasse stanze tutte quadrate con bellissima proporzione, e talmente spartite, che per la comodità, che negli angoli sono cavate, non vi sta alcuna particella oziosa: e quel ch' è mirabile le stanze da padroni sono talmente poste che non veggono officina nessuna, nè esercizio sordido: il che ha fatto ammirarlo da chiunque l' ha veduto pel più artificioso e più compitamente ornato e comodo palazzo che si possa desiderare. Seguiva in ciò il Vignola il precetto che maggiormente insinua egli stesso a tutti i giovani i quali si applicano all' architettura, cioè che la pianta di un edifizio sia distinta con figure regolari, e con angoli retti, e più che si può in isquadra, mantenendo ciascuna stanza o altro membro possibilmente ampio; ma che non ecceda di molto la necessaria proporzione, che deve avere con l' altezza stabilita della fabbrica e del compartimento dei diversi piani di essa, nel quale si deve avere riguardo non solo alla bellezza interna e comodità, ma all' estrinseca apparenza della facciata, essendo necessario che le pietre e le finestre esterne non isconcino o disturbino gli ordini e le comodità interne; e così parimente le interne non disaccordino coll' esterno. E se pure per necessità convenga fabbricare sopra pianta di figura irregolare, ad angoli ottusi o acuti, vuolsi molto accorgimento di non cadere in questo difetto in modo che tutta la fabbrica riesca poi difettosa; locchè si può evitare con servirsi degli angoli sconci in qualche occasione di scala o lumaca o

d' altro membro di stanza che sia più per comodità che per bellezza ed onorevolezza. Del qual ripiego un esempio lo troviamo seguito dal medesimo Vignola nel palazzo di cui ragioniamo. Imperocchè essendo egli costretto ad empire uno di questi angoli vi praticò una scala a lumaca molto grande, la quale girandosi sulle colonne doriche, col parapetto e balaustri, e colla sua cornice che gira con tanta grazia, e tanto unitamente che pare di getto, viene con altrettanta leggiadria condotta fino alla sommità. Quando poi siasi riparato alle sconcezze, che possono derivare dagli angoli, e riempitone occorrendo il vuoto, bisogna che l' architetto si dia, come fece il Vignola, ogni cura, perchè il rimanente della fabbrica riducasi a figure ordinate, e più regolari che sia possibile. Dal poco attendere che fanno a ciò alcuni dei moderni architetti, si hanno stanze fuori di squadra e storpiate, non sapendo essi rimediare al disordine e allo sbieco, in cui si trovano alcune strade dove sono fondate le case.

A questo discorso ci ha somministrato argomento il palazzo di Caprarola composto di forme miste, che corrispondono mirabilmente in quest' edifizio pentagono, che ha il suo circolo inscritto. Tutte le difficoltà che vi s' incontravano furono superate dal Vignola, il quale ebbe la virtù di combinare l' insieme con grazia adempiendo alle comodità necessarie ad un palazzo, il di cui ordinatore voleva che corrispondesse alla sublime sua dignità, ed al luogo dove si edificava. Per le quali cose non ci recherà sorpresa che trasportandosi a bella posta dal Friuli Monsig. Daniele Barbaro a Caprarola per vederlo, dottissimo e molto esperimentato nelle discipline architettoniche, com' egli era, esclamasse: *non minuit, sed magnopere auxit praesentia famam* (143).

La sua maraviglia non si restrinse al solo edifizio esteriore, uniformandosi il tutto all' interno pienissimo di pitture a fresco non, come si dice per l' ordinario, dei soli Taddeo, Federico ed Ottaviano Zuccheri, ma di Raffaellino da Reggio, che vi fece alcuni satiri, di Giovanni Vecchi che vi prese tal gelosia di Raffaellino che lo costrinse a partirsene, non meno che d' altri molti, i quali lavorarono coi loro disegni inventati alcuni dal

Caro, fra le quali pitture fu un' Aurora, opera fra le più belle, effigiata, colle idee da lui suggerite, la quale sventuratamente cadde pochi anni sono, ed ora può vedersi in una debole copia nel palazzo pubblico di Viterbo (144).

Si ode ancora, e si legge spesso che tutti i dipinti si fecero con invenzione del Caro, ma veramente ei non ne diede che per una stanza dedicata al *Riposo;* e quivi medesimo non poterono i Zuccheri porre in opera, se non quelle, come fa saperne il Vasari, di cui fu il luogo capace, le quali per altro furono la maggior parte.

Secondo il Baldinucci (145) dipinse nel palazzo di Caprarola anche Bartolomeo Sprengher, conducendovi alcuni paesi; e il Vignola stesso volle si conoscesse quanto valoroso ei fosse ancora nella prospettiva.

Sono di suo pennello quattro colonne, che al primo tratto paiono di rilievo, e lo sfondato d' una stanza rotonda. Tirati ch' ebbe pure in prospettiva casamenti e sfondi sulle pareti di una sala, detta di Giove, li diede a colorire a suo genero. Sono finalmente di un tal Pietro Orbista Romano le dipinture della sala detta del Mappamondo (la più splendida di tutte), la quale è preceduta da un' altra di un eco non usitato, dal Padre Bartoli nel suo libro del *suono de' tremori armonici* (146) chiamata *parlatrice.* E parlatrice dicevasi, fra le molte, una sala posta nel centro del palazzo di villa a Gualtera prossimo a Milano, prima dei Gonzaga ora dei Castelbarco, dove l' eco ripete per ben cinquanta volte un colpo di pistola. Se di tutto si volesse discorrere avremmo a fare non poco, chè oltre l' accorgerci di esserci già trattenuti d' avvantaggio nell' interno del palazzo, vediamo che fino da principio potevamo prevenire il nostro lettore, che può istruirsene osservando due stampe, che vanno attorno di questa fabbrica. La prima, chè ne mostra in campo di paesi il di fuori, intagliata da Montegù. La seconda, che ne fa vedere anche la pianta interna incisa dal Mogalli. Le pitture poi che viste da forestieri in Caprarola fanno, dice il Lanzi, che tornino con più stima di Taddeo Zuccheri, che non vi avevano recata, si hanno in un volume con l' intaglio di Perinner. E dell' insieme infine può leggersene un discorso elegantissimo pubblicato dal Chiabrera nel V volume delle sue opere (147).

Taciamo poi degli ampliamenti, che acquistò questo luogo per le cure del Cardinal Odoardo pro-nepote di Alessandro, servendosi degli architetti Rainaldi e Martino Longhi il juniore, non potendo reggere al paragone della grandezza e magnificenza delle opere dello zio (148). Stimiamo piuttosto opportuno notare, come vada debitrice Ronciglione al Cardinale Alessandro dell' erezione della fonte nella pubblica piazza superiore, la quale, chiamata dal Baglioni *opera eccellente* (149), si è creduta disegnata dal Vignola; ma il Conte Maggiori, che visse alcuni mesi in Ronciglione, studiossi d' indagare i documenti più autentici, onde *classificarvi* le opere artistiche che vi si trovano, e ricordiamo averci detto più volte essere stata quella fonte innalzata col modello di un Antonio da Faenza scultore di gran rinomanza. Piuttosto dunque che la fonte, si aveva per opera uscita dalla scuola del Vignola la porta Romana aperta a Vetralla nel 1575 a spese dell' anzidetto Cardinal Alessandro ora distrutta (150).

Al Vignola fu parimente attribuito il disegno della chiesa della Madonna del Piano di Sutri nell' Etruria, ora Patrimonio di S. Pietro; ma quest' opinione merita un diligente esame; come lo chiede quell' altra che ascrive a Michelangelo il disegno della chiesa di S. Maria Maddalena di Palestrina, dicendosi che lo fece ad istanza del Cardinal Domenico Capranica.

Oltre il non vedersi citata fra le opere di Michelangelo l' anzidetta chiesa, un nuovo ostacolo ci si presenta nell' ammettere questo disegno per suo dal sapersi che, intorno a quest' epoca, Palestrina era stata in gran parte distrutta per ordine del Vitelleschi, il quale vi aveva mandati « dodici mastri per » Rione di Roma a fare distruggere la fortezza, spianare, sradi- » care e smurare, ed in tutto disabitare il paese. E così fu fatto; » e furonvi molte persone a fare simili cose, e duraronvi tanto, » finchè fu in tutto sradicata, spianata, infocata, smurata, ed » in tutto disabitata Palestrina: la qual cosa durò a fare infine » per tutto il mese di aprile del 1437, e molti di quelli abitanti » ne vennero ad abitare a Roma » (151).

Di più venne nell' anzidetta circostanza distrutta la chiesa cattedrale che era stata eccettuata nell' antica distruzione ordinata

dal Pontefice Bonifazio VIII, e si trasportarono a Corneto le reliquie dei Santi protettori. Incerti nell' accogliere tali notizie pervenuteci dagli storici dei luoghi troppo interessati a dare alle cose loro una rinomanza, dalla quale vedute che sieno imparzialmente, vengon meno; per questa medesima ragione andiam cauti nell' ammettere certi nomi di architetti associati ad edifizii, che veggonsi ne' piccoli paesi, giacchè quando non siasene conservata una memoria coeva, col progredire del tempo si annette loro un nome illustre, che non compete ad essi. Da questo e da simili argomenti deriva la riservatezza, che professiamo nel prestare orecchio alle storie municipali scritte ne' due secoli a questo precedenti. Di tal difetto non si possono egualmente accagionare gli storici presenti, mentre (meno poche eccezioni) usano diligenza e si studiano d' impugnare gli errori di quelli, che lor furono innanzi, per cui puossi con tutto il fondamento sperare che, conservandosi nella via intrapresa, la storia d' Italia sarà purgata da tutte quelle inesattezze ed esagerazioni, nelle quali fu involta dalla soverchia credulità e dalla poca critica degli storici antichi. Non neghiamo che vedendosi un edifizio innalzato con ottime proporzioni, ornato con eleganza e purità di stile, non nasca la curiosità, come vedendosi un bel dipinto, di rintracciarne l' architetto, o il pittore; ma è anche ponderabile che, non riuscendo, non bisogna mutare una congettura in certezza.

Rimettendoci ora nel sospeso cammino, ci trasporta il pensiere alla Sabina; e com' essa fu un tempo il luogo, dove gli antichi romani eressero le ville più magnifiche, così si stimerebbe che si fosse anche fatto dipoi. Ma all' opposto convien ivi andar lieti di trovar poche reliquie della romana grandezza, chè pel rimanente non si rinvengono che paesi miseri e poco meno che cadenti.

A Cantalupo vicino a Poggio Mirteto esiste tuttora il palazzo baronale dei Simonetti, innalzato nel compiersi dei secoli XV, o XVI, con lodevole disegno, ed ornato nell' interno di dipinture dei fratelli Zuccheri (152). In Aspra la chiesa di S. Giovanni Battista ha un' iscrizione, la quale indica che fu fabbricata nel 1515 (153). A Canemorto quella di San Nicolò

de' Bari lo fu nel 1536 (154). A Magliano eravi un ponte sul Tevere, di cui veggonsi le vestigia, fattovi fabbricare da Augusto. Poco lungi da esso il Pontefice Sisto V ne fece innalzare un nuovo dai fratelli Fontana, dandogli il nome di Felice, celebratissimo per la sua solidità e per la bellezza degli archi (155).

La Sabina, come dicemmo, somministra pochi edifizii atti alle ricerche, delle quali ora ci occupiamo; e qualora anche esistessero veggiamo che abuseremmo della tolleranza dei nostri lettori, trattenendoci troppo a descrivere i paesi e le ville che circondano Roma. Discorrendo dei principali abbiam veduto l' estensione che avea preso il lusso, e la magnificenza, mentre per quello, che importerebbero i progressi che fece l' architettura, non possiamo essere egualmente paghi.

I palazzi di queste ville (eccetto quello di Caprarola) non offrono differenze considerevoli dagli altri innalzati in città, e gli architetti, che vi s' impiegarono, sono pure i medesimi. Un nome diverso da que' pochi, che godevano la protezione dei Pontefici e che avevano impiego nella fabbrica di S. Pietro, è ben cosa rara trovarsi. Fu riserbato a questi di aprire delle scuole, dalle quali uscendo numerosi allievi popolassero di architetti l' Italia e l' Europa. Imitatori i primi di Michelangelo, imitatori i secondi di uno stile anche più licenzioso precipitarono nel bizzarro e capriccioso barocchismo, il quale però con tutto il riprovevole suo stile ebbe almeno la gloria di determinare una specialità di tipo, che, se non può piacere riguardo al gusto, è mirabile nelle ingegnose composizioni, e nella fecondità e ricchezza degli ornati.

Uscendo ora dalla provincia romana non possiamo aspettarci di rintracciare nei paesi dello stato che le riproduzioni architettoniche della capitale. Le condizioni poco felici delle città non ammettevano che sorgessero edifizii fuori di quelli che, o avevano attinenza alla sovranità, o spettavano alla religione. I privati non erano ancora giunti a tal grado da fare ciò che faceva la nobiltà romana. Ci conviene, volgendoci a considerare i pochi monumenti degni di memoria nei paesi dello stato romano, retrocedere ai primi anni del secolo decimo quinto: egualmente che nella capitale le opere principali

portano i nomi di Bramante, di Sangallo, di Peruzzi, di Vignola e degli altri architetti che vi abbiamo veduti. Se a questi nomi realmente appartengano quelle fabbriche sarà ufficio del critico e diligente osservatore di giudicarlo: in quanto a noi andremo molto cauti.

Se parliamo di Viterbo le guide c' introducono nelle chiese di S. Maria della Fortezza, di S. Pietro e di S. Maria della Quercia, dicendoci essere state tutte disegnate da Bramante. Della prima dubita molto il Cav. de' Rossi in una nota al trattato di Leonardo da Vinci, benchè la sua pianta di croce greca corrispondente a tante altre ideate da Bramante abbia contribuito a conservarne la tradizione. La seconda non ha per se altra autorità, che quella dello storico Bussi, il quale lo argomenta più che da altro dal sapersi che essendone stato il fondatore il Cardinal Riario, al servizio del quale era Bramante dirigendo la fabbrica del palazzo della Cancelleria, doveva anche di questa essere l' autore (156). Ma il discorso del Bussi cade dopo quanto si disse, che Bramante venne cioè a Roma dopo che la fabbrica anzidetta era molto innanzi, e non potè egli avervi avuto che una parte nel perfezionarla, per cui se non coincide l' epoca della fondazione del palazzo, tanto meno vi si accorda con l' iniziare che fecesi la fabbrica dell' anzidetta chiesa. Che poi sia di lui la chiesa della Madonna della Quercia è cosa che richiede un esame accurato e diligente. Il manoscritto Almadiani, del quale discorre il Bussi (157), afferma che essa incominciò a fabbricarsi nel 1469 e che, eccetto la facciata, si compì nel lasso di sedici mesi. Provatosi ciò, le ragioni precedentemente prodotte sono bastevoli ad escluderla dalle opere bramantiane.

Si esce da ogni incertezza a Todi, conoscendosi perfettamente che Bramante, cedendo alle preghiere di que' cittadini, nel 1504 fè il disegno della chiesa di S. Maria della Consolazione, compartendola a croce greca. Sappiasi però che trovandosi quest' architetto molto occupato nei lavori che conduceva a Roma, spedì in sua vece Ventura Vittoni di Pistoia, onde presiedesse alla fabbrica, la quale fu incominciata a fondarsi il 7 di marzo dell' anno anzidetto. È però egualmente necessario

conoscere che quest' opera fu lasciata dal Vittoni imperfetta e tale rimase fino all' anno 1547, in cui l' altro architetto Ippolito Scalza di Orvieto, seguendo il primitivo disegno la condusse a compimento (158). Ciò che accadde a Todi puossi con tutta certezza argomentare che si verificasse in molte altre città dell' Umbria, le quali presentano degli edifizii di uno stile perfettamente bramantiano. Diremo di volo, che nella chiesa delle Contesse di Fuligno, dove era il famoso dipinto del Sanzio ora trasportato al Vaticano, la cupola fu disegnata da Bramante (159): che a Spello il disegno della tribuna del maggiore altare della Collegiata di S. Maria Maggiore è suo, e le sculture colla data del 1515 sono di Rocco da Vicenza lodevole artefice benchè ignorato dal Cicognara (160). La chiesa altresì di S. Lorenzo, che s' incontra andando da Bolsena ad Orvieto, è bramantesca: al certo è dessa una fabbrica molto bella, così nell' esterno disposto, com' è ad otto lati, come nell' interno di ordine corintio, con in mezzo la cupola, ed intorno intorno a gradi proporzionati nicchioni tramessi a pilastri piegati in angolo (161). Poco differisce da questo stile il tempio di S. Maria di Loreto per pubblico voto consacrato ad eternare le grazie della Vergine impartite alla città di Spoleto in occasione degli infortunj acerbissimi di Roma e dei luoghi vicini nella prigionia di Papa Clemente VII, e degli spaventevoli commovimenti di terra occorsi in appresso. Con tanto maggior fondamento di questa tiensi pure dagli Spoletini per bramantiana l' altra chiesa detta della *Manna d' oro*, eretta anch' essa per le medesime ragioni, che diedero luogo ad innalzare quella di nostra Donna di Loreto (162). A Macareto lungi cinque miglia da Visso fassi ammirare un tempio dedicato alla Vergine esso pure del medesimo stile (163). E se ci estendessimo a dire di tanti edifizii sparsi per le città dell' Umbria e della Marca, che presentano questo stile, non la finiremmo per ora. Ma convien pur soggiungere che se non tutti sono del maestro, certo lo sono de' suoi discepoli, o imitatori. Bramante ebbe in questi luoghi una fama maggiore di quant' altri architetti allora vivessero. Non ne godeva forse altrettanta nella Romagna, dove pochi edifizii incontransi al suo stile corrispondenti, e se ve ne sono alcuni, son pure chiare le

circostanze che ne hanno promosso l' innalzamento. La ragione di tale differenza si argomenta dalla varietà dei gusti fra una metà e l' altra dello stato. Riflettendo alla condizione, in cui erano le arti sul principio del secolo XVI nell' Umbria, agevolmente si scorge la preferenza, che, a paragone degli altri paesi, si dava alla purità ed eleganza dello stile antico che ha prodotto tanti dipintori insigni, e Raffaele a capo di tutti. Fissato questo principio, cade ogni sorpresa sulla moltiplicità delle fabbriche bramantiane, ed aggiungiamo di fabbriche, il cui stile si vuole riconvenire di secchezza ed aridità maggiore di quella che presentano le romane. Questo stile, che Quattremere (164) argomenta averlo ricavato Bramante dallo studio delle antichità di Roma pertinenti all' ultima epoca dell' impero, noi lo consideriamo piuttosto nato da quella medesima timidità, che nasceva nei pittori, i quali la perdettero via via che la pittura acquistò maggiore scioltezza e risoluzione di tratteggio.

Certi stili non hanno la loro origine dall' imitazione, ma sono una conseguenza dei passi, con cui naturalmente le arti procedono; e siccome nell' Umbria questo procedimento andò più lento che altrove nello svilupparsi, così certi tipi architettonici si veggono seguitati, essendo in altri luoghi già per scomparire.

Come abbiamo discorso più sopra di Bramante, egualmente si disse di Antonio da Sangallo, che col suo esercitarsi più nell' architettura militare che nella civile non potè a meno di non fare in questa trasparire l' inclinare di quella. Se si eccettuano poche fabbriche civili (oltre la fortezza) che furono innalzate con suo disegno a Nepi, dove dice il Vasari, che col doversi egli frequentemente condurre per la soprintendenza che teneva dei lavori idraulici del Velino, drizzò molte strade, fece abitazioni, e modellò anche per avventura il pubblico palazzo col sodo porticato, che vi si scorge: del resto i suoi principali lavori nello stato si restringono alle fortificazioni.

Quelli che avea lasciati imperfetti Giuliano nella mole Adriana furono da Antonio compiuti coi torrioni da basso, le fossa, e le altre robustissime murature, che il Vasari cita come esistenti ai suoi tempi. Avendogli quest' opera fruttata la grazia

e la protezione del Pontefice Alessandro VI e del Duca Valentino, non tardò guari ad essere incaricato di fondare la rocca di Civita Castellana, e riuscita essendo anch' essa qual era da aspettarsi da lui (165), il Pontefice fino che visse lo tenne al suo servigio, e fu non meno stimato che rimunerato.

Nella qual condizione conservandosi il Sangallo anche dopo la morte di Alessandro, si trovò finalmente anch' egli cogli artefici che dimoravano in Roma colpito dalla sventura del famoso sacco.

Il Pontefice Clemente VII sul finire dell' anno 1527 avea potuto fuggire da Castel Sant' Angelo, ed aiutato in questa sua fuga da Luigi Gonzaga si era sottratto dalla vigilanza dei suoi nemici in Orvieto. Le vicende della guerra e le rapine degli Spagnuoli e dei Tedeschi, che spogliavano la sua capitale, e la moría, che mieteva quante più vittime poteva, lo costrinsero a trattenersi in questa città anche buona parte dell' anno successivo. Non era possibile prevedere quand' egli fosse potuto tornare alla sua sede. Considerate le cose, come si trovavano, si vide essere necessario che la città non solo fosse garantita da ogni sorpresa, che avessero potuta tentare i nemici; ma eziandio provveduta dell' occorrevole al Papa, alla numerosa sua corte. Si pensò primieramente a fortificarla e poscia si volse l' animo del principe e dei cittadini a cercare la maniera di sopperire in caso d' assedio alle acque, che in Orvieto scarseggiano.

Molti progetti furono proposti, ma superò tutti quello di Antonio da Sangallo soggetto di esperimentato valore, e che in questa bisogna più d' ogni altro avevasi per idoneo. Venuto da Roma immaginò d' aprire una cisterna, la quale avesse la profondità di duecento quarantotto palmi, e sessanta di circonferenza, e praticabile nell' interno in guisa da potervi, con delle scale che girassero intorno, salire le bestie da soma, evitando d' incontrarsi insieme, e fossero le scale cotanto agiate che poco tempo si occupasse nel trasporto dell' acqua (166).

Con ciò si provvedeva in parte, ma non in tutto al bisogno. Vi mancava d' illuminarla, ed anche a questo pensò l' architetto, aprendovi settantadue finestre simmetricamente disposte, finchè giunti al profondo ed al livello delle acque si forma

la comunicazione di una scala con l'altra per mezzo di due porte diametralmente opposte, come quelle del sopraterra, e di un ponte, che traversa e divide per metà l'area del pozzo. Mentre si travagliava al compimento di quest'opera, nel suo genere veramente mirabile (167), le vicende di Roma cangiarono di aspetto, e cacciati che furono da Napoleone Orsini gli ultimi Tedeschi e Spagnuoli, che vi erano restati, sorprendendoli mentre imbarcavano ciò che era in loro mani di più prezioso del saccheggio che avevano dato alla città, il Papa abbandonò Orvieto e tornò nell'antica sua sede. Cessato dunque il bisogno, per cui erasi incominciata ad aprire questa vastissima cisterna, non cessò per altro la volontà di procedere al suo compimento, nel quale proposito, venuto anche Paolo III, incaricò lo scultore Simone Mosca fiorentino di perfezionare l'opera del Sangallo, costruendo il sopraterra.

Dicesi poi che questa cisterna fosse posta sotto il patrocinio di S. Patrizio per l'analogia che passa fra questa e l'altra, che esiste nell'isola del lago di Derg in Irlanda, distante due leghe dalla contea di Donegall (168); ma checchessia di ciò, a noi importa maggiormente che si trovi chi meglio istruito di quello noi siamo di queste bisogne si presti a sopire una disputa, che vediamo essersi agitata fra alcuni eruditi se veramente Antonio cominciasse a fabbricare questa cisterna dal basso progredendo in alto fino alla cima, oppure se siansi incominciati i muri alla superficie del suolo progredendosi dall'alto al basso per mezzo di summuramenti fino al fondo. Fra i due metodi incliniamo più pel secondo che pel primo, trovandolo più facile ed economico. Imperocchè oltre l'evitarsi di condurre l'intiero scavo prima di por mano alle murature sono inutili le grandi armature di legname, atte a sorreggere il terreno, perchè i muri circolari tengono luogo di quelle.

Qualunque poi si fosse il metodo, che tenesse Antonio da Sangallo in questa costruzione, fu mai sempre avuta per una delle opere più mirabili dell'epoca sua, e qualunque straniero vada in Orvieto, ammirato che abbia il tanto famoso duomo, volgesi subito a domandare, dove si trovi il così detto *pozzo di S. Patrizio*, e vedutolo, al suo ritorno in patria lo descrive

come uno di quegli edifizii, che avuto riguardo al genere, a cui appartiene, onora l' architetto ed il nostro paese.

Non paghi gli Orvietani di presentare al forastiere, che sale alla lor città, questi due rari monumenti, gloriansi ancora d' offrire al suo sguardo alcune fabbriche disegnate da maestri di gran rinomanza. Non seguiremo il Vasari là dove dice che Bernardo Rossellino è l' autore della fortezza di Orvieto, sapendosi questa innalzata in un' epoca precedente alla sua; nè gli attribuiremo i palazzi di cui parla, giacchè molti di questi (principalmente il disegno della facciata del Municipale (169)) sono d' Ippolito Scalza, uno fra i molti imitatori di Michelangelo. Non fu a lui inferiore Simone Mosca, il quale, come già si è detto, essendo venuto in Orvieto per ordine di Paolo III, acciò desse fine alla famosa cisterna, per la buona accoglienza fattagli da que' cittadini fece risoluzione di prendervi stabile dimora. La qual circostanza, nota il Vasari che fu di molto giovamento alla città, facendovi egli molti disegni di architettura per case, ed altri edifizii, e fra questi la facciata del palazzo di Raffaele Gualtieri, padre del Vescovo di Viterbo, ed il medesimo fece in molti dei luoghi vicini ad Orvieto (170).

Soggiunge lo stesso aretino biografo, che il Mosca fu pure incaricato da Messer Tiberio Crispo castellano di Perugia di accomodare nel più alto luogo di Bolsena una bella e grande sua abitazione con una salita di scale bellissima, e con molti ornamenti di pietra.

Nell' isola di Bolsena è tuttavia la fabbrica di un convento e di una leggiadra chiesa di Minori Osservanti di S. Francesco; e su promontori piantati di elci si alzan sette piccoli, molto però graziosi, tempietti. Havvi chi detto convento e chiesa ascrive al Vignola al quale si attribuiscono non meno di due de' succennati tempietti; ma, volendo prestar fede al Vasari, di questi diede il disegno Antonio da Sangallo il giovane, richiestone dal Cardinal Alessandro Farnese; uno di essi (intendiamo dire il più bello) fuori è di otto facce, e dentro tondo, l' altro è quadro e dentro ottangolare (171). Basta che un edifizio di qualche rinomanza vada congiunto alla notizia, che fu innalzato in questi luoghi dalla munificenza del Cardinal Alessandro, perchè

tutti gli autori di descrizioni, o di guide, lo dicano disegnato dal Vignola. Ma tale e tanta franchezza siam ben lungi dall' imitare. Questo Cardinale trovandosi legato di Viterbo nel 1566 preferì certamente Giacomo a molti altri architetti, avendone anche la testimonianza dai disegni da lui lasciati delle due fonti della piazza dell' erbe e della rocca, e della porta Faulle colla data del 1568 (172). Ma non è però che si abbiano per tal motivo, da accumulargli tutti gli edifizii di qualche importanza contemporanei.

Inoltre la storia, la quale ci descrive il Cardinal Farnese come uno de' mecenati più illustri de' suoi tempi, ci dice ancora che in molte occasioni si servì dell' opera dell' uno, o dell' altro artefice. Non abbiasi quest' avvertimento per troppo minuzioso, ma è necessario studiarci più che non si fa a considerare negli edifizii lo stile ed il pregio, che realmente possiedono piuttostochè i nomi. Antepostasi questa a tutte le altre indaginose scoperte, le fila del nostro ragionamento facilmente si raccolgono. Imperocchè vedesi a colpo d' occhio che se pochi sono in Sicilia e a Napoli gli esempi di stile puro ed elegante, comuni invece in Toscana, ciò avviene perchè le locali vicende del regno influirono più di ogni altra cosa a corrompere il gusto.

Non è così di Roma, dove essendo l' architettura nei primi periodi di questo secolo in potere dei Fiorentini, non venne mai meno, se non quando passò in mano agli artisti dello Stato. Non fu però la colpa tutta loro, contribuendovi piuttosto le poco felici circostanze.

Non ammettiamo con molti, che ci hanno preceduto, scrivendo sopra questo medesimo argomento, che la cagione principale derivasse dal modo, con cui studiarono i monumenti dell' antichità, mentre ciò non era sufficiente per condurre alle conseguenze che si deplorano. Ma pensiamo piuttosto attribuirlo alle esigenze del lusso e della magnificenza, che si resero esorbitanti dopo la metà del secolo decimo sesto. A soddisfare ad esse nei palazzi i comparti si accrebbero, si variarono, le grandi divisioni servirono solo in parte intromettendone delle altre anguste e ristrette. Aggiungasi, che le strade generalmente

trovandosi tuttavia tortuose, si rese molto difficile innalzare i muri principali sopra di una pianta regolare. Ad evitare perciò la sconcezza degli angoli, e a far comparire in isquadro ciò che realmente non vi stava, si dovettero abbracciare tali e tanti ripieghi da mettere alla tortura l' ingegno di qualunque esperto architetto. Ciò che prima non era dunque che un semplice ripiego, divenne un vezzo, un giuoco, una gara prestandovisi que' medesimi elementi ornamentali, de' quali, discorrendo nel principio di questo capitolo, argomentammo l' origine dal primo ingresso degli Spagnuoli nel Regno di Napoli.

Dei precetti Vitruviani se ne insinuava lo studio, ma praticamente non si seguivano; in loro luogo prevaleva l' altro studio della meccanica e della statica, col quale era in loro potere di promuovere la generale sorpresa non sapendosi come si potessero reggere in piedi delle parti architettoniche prive apparentemente di appoggi e di contrasti.

Tale, a nostro avviso, è l' origine del barocco. Gli architetti non erano ancora giunti a crearlo nell' epoca di cui ragioniamo, appianavano però ad esso il cammino. Le quali cose si renderanno anche più chiare nel seguito di questa storia.

NOTE E DOCUMENTI.

(1) Tav. XVI.

(2) Lett. XXIV, pag. 110, 111.

(3) Il Milizia trovava inutile il cornicione nell' interno degli edifizii, perchè non vi piove; qui se ne vedono due, ed in uno vi è pure il gocciolatoio.

(4) V. Tav. 51.

(5) Venne questa porta dedicata a Felicia Orsini moglie del Vicerè Marcantonio Colonna. S' innalza novantadue palmi; lascia nel mezzo un' apertura di quasi trent' uno; ha la fronte circa cinquecento palmi di giro e cinquanta d' altezza. Fu prima costruita nel 1552 dai Fiorentini scultori Camigliani e Vagherino per Don Pietro di Toledo, affine di ornarvi una sua villa vicina a Firenze. Abbandonatone il progetto, fu poi venduta nel 1573 dal suo figlio Luigi al Senato di Palermo per ottomila oncie. Si aumentò poi la spesa per i nuovi ornati, che vi si aggiunsero, perchè facesse miglior mostra, innalzandola nella piazza principale.

(6) V. Hittroff e tutte le guide antiche e moderne di Messina. Bonfiglio da Messina lasciò scritta la vita di Frate Montorsolo dell' Ordine dei Servi di Maria; il Vasari ha poi descritte tutte le sue opere. Loda il disegno della fonte innalzata nella piazza del duomo, il monumento dei Cicala nella chiesa di S. Domenico e molte altre sue sculture.

(7) Tav. V.

(8) Meditazioni storiche. Torino, 1843, vol. I, pag. 157.

(9) Vita del Pontefice Leone X, tom. II, pag. 65.

(10) La cappella a destra della crociera è disegno del Sanfelice.

(11) Il Vasari ed il Borghini attribuirono le sculture di questo sepolcro al Poggibonsi; lo che non consente l' autore della *Guida* stampata nel 1845 a Napoli in occasione dell' adunanza degli scienziati italiani (tom. I, pag. 401) che le dice del napoletano scultore Santacroce.

Nella base di questo monumento leggesi il distico composto dal Cardinal Bembo:

Da Sacro Cineri flores hic ille Maroni
Sincerus Musa proximus ut tumulo.

(12) La descrivono il Milizia tom. I, pag. 231, il Dominici, op. cit., tom. II, pag. 22.

Modificandosi la chiesa andarono perdute tutte le pitture che ornavano la volta.

(13) V. Dominici, op. cit., tom. II, pag. 250.

È uno dei templi più vasti di Napoli.

(14) Della Valle, Lett. senesi, tom. III, pag. 286.

(15) Milizia, Vite degli Architetti, tom. II, p. 66: Guida di Napoli del 1845, tom. I, pag. 288.

(16) La prima pietra fu benedetta dall' Arcivescovo Annibale di Capua nel 1592 e nel 1619 la chiesa si aprì ai fedeli.

Vedi Guida di Napoli del 1845, tom. I, pag. 399.

(17) Dice il Piacenza nelle sue Aggiunte al Baldinucci (tom. VI, pag. 70) che essendo piaciuto al Principe Sanseverino il modo, in cui operava l' architetto Novello da Sanlucano, e volendo erigere un magnifico palazzo ne diede ad esso la cura, ed egli fattone il disegno, indi il modello, cominciò a fare innalzare la fabbrica con grossezza di muri maravigliosa, e con ornati di ottima architettura alla porta e alle finestre, disponendo ogni cosa con giusta misura, e con buon giudizio. Fece lavorare la maggior facciata con travertini a punta di diamante, ed arricchì con proporzionate colonne il portone, che assai maestoso comparve. Questo grandissimo e sontuoso palazzo venne terminato intorno all' anno 1480, ed è quello stesso, che fu comprato in appresso co' danari di diversi particolari, per ivi stabilirvi la chiesa del Gesù Nuovo.

Il P. Preveda v' innalzò anche la cupola in mezzo, la quale crollando pel terremoto del 1688 fu poi rifatta, ma minacciando pur essa rovina per l' avvallamento di uno dei piloni vi fu sostituita una tazza con ornati di stucco.

Vedi Milizia, Vite degli Architetti, tom. II, pag. 153: Dominici, op. cit., tom. II, pag. 66: Guida di Napoli del 1845, tom. I, pag. 409.

(18) L' isola di Malta celebratissima pel governo degli antichi Cavalieri di S. Giovanni, derivava l' imitazione artistica dalla vicina Sicilia; ma tuttavia non venivano mai meno le antiche tradizioni orientali, trasportatevi dai Cavalieri che avevano lungamente dimorato in quelle regioni. Per cui dovendosi nel 1575 innalzare il nuovo tempio di S. Giovanni, ed essendosene confidato il disegno dal Gran Maestro *La Cassiere* al maltese architetto Girolamo Cassar nel seguire che fece egli lo stile degli architetti Siciliani, differì solo nella forma degli archi, che piegandoli acuti venivano ad indicare, com' egli, imitando il classico, non voleva andasse esente di un segno, che lo distingue dall' antico stile architettonico dell' isola. Ci compiacciamo, che il ch. Sig. Giuseppe Regaldi nelle sue memorie sull' Oriente, descrivendo la chiesa di S. Giovanni, si uniformi al nostro giudizio.

(19) Il P. Filippo Bonanni della Compagnia di Gesù nella sua storia del tempio Vaticano (Roma 1696) alla pag. 49 dice chiaramente: *nec soli Rossellino mentem suam exposuit Pontifex, verum etiam Leoni Baptistae Alberto Florentino etc.*

(20) Esistono molti libri illustrativi la basilica Vaticana; per non dire di tutti, citeremo i seguenti, dai quali abbiam tolte le cose che diciamo:

Toriggio, Bosio, Aringhio, Ciampini.

Le grotte Vaticane sono ampiamente descritte.

Vaticanae basilicae criptarum monumenta aeneis tabulis incisa, et P. L. Dionysio *Commentariis illustrata*, in fol. Roma 1775. Appendice ed aggiunte dei professori Sarti e Settele.

Bonanni Giovanni, *Templi Vaticani historia.* Roma, 1696.

Fontana Carlo, Il tempio Vaticano, e sua origine, Roma, 1694.

(21) Leo Enrico, Stor. d' Italia, tom. II, pag. 241. Questo storico incomparabile dice che il disegno di Giulio II era di purgare l' Italia dagli stranieri.

(22) Vedi Vasari, ediz. del Passigli, tom. I, pag. 470.

(23) Tab. I, pag. 9.

(24) Lib. II, pag. 36.

(25) Questo breve, il quale ha la data del primo di agosto del 1515, fu scritto dal Cardinal Bembo, e trovasi fra le epistole scritte in nome di Leone X.

Lo diamo ora tradotto.

» Poichè oltre l' arte della pittura, nella quale tutto il mondo sa quanto voi » siete eccellente, anche siate stato reputato tale dall' architetto *Bramante* in ge- » nere di fabbricare, e sicchè egli giustamente reputò nel morire che a voi si » poteva addossare la fabbrica da lui incominciata qui in Roma del tempio del » Principe degli Apostoli, e voi abbiate dottamente ciò confermato coll' aver » fatto la pianta, che si desiderava di questo tempio; noi che non abbiamo mag- » gior desiderio, se non che questo tempio si fabbrichi con la maggiore magni- » ficenza e prestezza che sia possibile, vi facciamo soprintendente a quest' opera » con lo stipendio di trecento scudi d' oro, da pagarvisi ogni anno da' presidenti » de' danari che son pagati per la fabbrica di questo tempio, e che vengono in » mano nostra. E comando, che senza ritardo anche ogni mese, ogni volta che » da voi sia domandato, vi sia pagata la rata a proporzione del tempo. Vi esor- » tiamo dipoi che voi intraprendiate la cura di questo impiego in guisa, che, » nell' esercitarlo, mostriate d' aver riguardo alla propria stima, e al vostro buon » nome, alle quali cose vi bisogna certamente far buoni fondamenti da giovane; » e corrispondiate alla speranza che abbiamo di voi, e alla paterna nostra bene- » volenza, e finalmente eziandio alla dignità e alla fama di questo tempio che » sempre fu in tutto il mondo il molto più grande e santissimo; e alla nostra » divozione verso il Principe degli Apostoli. *Roma 1 d' agosto nell' anno secondo* » (cioè 1515) ».

(26) Michaud, Storia delle Crociate, tom. V, pag. 395.

Jacopo Nardi storico contemporaneo (Stor. Fiorent. ediz. del 1838, vol. II, lib. VI, pag. 49) raccontando l' origine dell' eresia di Lutero non si astiene dal biasimare anch' egli il Pontefice Leone di avere impiegato il danaro, che si raccoglieva dalle indulgenze per la fabbrica di S. Pietro, conformandosi all' opinione, che generalmente ai suoi tempi si aveva. Sarà però mai sempre innegabile, che a svellere dalle sue radici il male fin da principio studiossi il Pontefice con tutte le forze. Spedì in Germania il Cardinal Gaetano, uomo certamente dotto, e grande

teologo. *Ma maneggiò egli la piaga in tal maniera,* soggiunge il Nardi, *che parve, che fosse piuttosto stato un istrumento di peggiorarla, che di sanarla; in tanto che* (come è piaciuto a Dio) *d' una piccola favilla è suscitato un fuoco inestinguibile se esso non vi oppone la sua santa mano.* Di rado si giudicano bene le cause guardando agli effetti ed il Nardi non penetrò quanto era necessario nelle vere cagioni, che aveano dato luogo alla riforma. Il Gaetano trovò, che la Germania era maggiormente disposta ad accogliere le dottrine di Lutero, che le sue, perchè corrotta nel domma e nella disciplina, per cui della sua dottrina non si ebbero que' frutti che in diversa stagione potevansi aspettare.

(27) Vasari, ediz. di Pass., tom. I, pag. 560.

(28) Bottari, Lett. Pittor., tom. VI, pag. 40. Per conoscere i luoghi dei quali parla Michelangelo che si sarebbero dovuti distruggere, onde eseguire il modello di Antonio, vedi Chattard, Tempio Vaticano, tom. II, pag. 58, 527, 531.

(29) " Conciossiacosachè il diletto figlio nostro Michelangelo Bonarotti cittadino fiorentino, famigliare e continuo commensale nostro habbia innovato il modello, e forma della fabbrica della basilica del Principe degli Apostoli di Roma, per altri architetti e periti formato, la qual fabbrica ci eseguisce senza premio, o mercede, da noi a lui spesse volte offerta, ma di sua mera carità, e singolar divozione, che lui porta a detta basilica l' habbia a meglior forma ridotta, e per esser fatte le predette cose con nostra volontà, ed espresso mandato, come per la presente lo attestamo, e ne facemo piena, ed indubitata fede, come cose, che tendono al decoro ed ornato di detta basilica. E volendo noi per tutti i tempi advenire che si osservino, e si seguitino, havendo dette cose rate e grate, detta reduzione, ed innovazione e tutte, e ciaschedune ruine, e strutture, ed ogni altra cosa per il detto Michelangelo, o di suo mandato in detta fabbrica, come si voglia, fatta, ancorchè dette cose siano fatte con gran spese, jattura e danno di detta fabbrica, o circa detta fabbrica fatta, e data a tal che immutare, nè riformare, o alterare non si possa per tempi advenire, ma seguire ed osservare se habbia il detto Michelangelo, o li suoi deputati artefici, o ministri, e i loro heredi e successori, a danni, e spese per detto conto fatte, o proveniente, nè da quelle, nè da altri per loro amministrate circa dette cose a rendere conto nè ragione, o prova alcuna, nè verificazione, non siano obbligati nè tenuti, nè a ciò si possino costringere, e così nelle predette ed infrascritte tutte, e ciaschedune cose per tutti, ed ogni giudice si abbia a giudicare, togliendogli la facoltà di interpretare altramente. Discernendo e dichiarando irrito, ed invalido tutto quello che in contrario si facesse; nondimeno confidando noi nella fede, esperienza, e sollecitudine del Senor Dio, di detto Michelangelo nostro e della sedia apostolica, nella costruzione, e fabbrica di detta basilica, commissario, prefetto, operario, ed architettore in vita sua lo costituimo, e deputamo con facoltà di mutare il modello, forma, e struttura di detta basilica, come le piacerà, ampliando, reformando, e restringendo tutti gli operarii, ministri, e prefetti, ed altre persone per detta fabbrica con salarii, ed emolumenti debiti, e consueti eleggere, e deputare, e li detti, ed altri per prima eletti, e deputati a suo beneplacito lasciare, licenziare, ed amovere, e di altri, come meglio gli parerà provvedere, ed ogni altra cosa per le sopradette cose necessaria fare, dire, e moderare, senza licenza delli medesimi, o advenire deputati della fabbrica, o di qualsivoglia altro, piena, libera, ed ognimoda facoltà, e podestà concedendoli. Et acciocchè detto Michelangelo più

" liberamente possa attendere a detta fabbrica, lui, e li suoi ministri, e deputati " della superiorità, giurisdizione, ed autorità delli deputati in tutto, e per tutto " liberamo et affrancamo. Non obstante premisse, e qualsivoglia costituzioni, e " ordinazioni apostoliche, statuti ecc. col giuramento confermati, privilegi, in- " dulti, e lettere apostoliche concesse alli deputati di detta basilica, al capi- " tolo, e ad ogni altra cosa di qualsivoglia tenore, ancorchè motu proprio siano " concesse, e da concedersi, ancorchè sia necessario di farne menzione, al tenor " della quale, e ad ogni altra derogamo alle clausole necessarie. E con assolu- " zione delle censure ecc. ".

(30) V. Vasari e Condivi, Vita di Michelangelo.

(31) V. Baglioni, Vite dei pittori ed architetti dal 1572 al 1642. Roma, 1733, pag. 9.

Questa lettera colla data del 1° marzo 1567 copiata dall' archivio pubblico di Firenze, carteg. C, filza 196, pubblicata dal Dott. Gaye, tom. III, pag. 233, dice: " io ho auto commessione, o lettera al vedere le cose della fabbrica di S. Pie- " tro che cominciavano a stroppialla et farvi qualche crore ecc. ".

(32) V. Vasari e Baglioni, op. cit., pag. 8.

(33) Dice il Baglioni, pag. 76 " che non sembrando a Giacomo solido bastantemente " uno dei pilastri con esquisita materia fecelo fondare di nuovo come aveva " fatto il Buonarotti, ed il Sangallo di quelli da Bramante fabbricati, e volle che " la cupola fosse circondata di grossissima catena di ferro, acciocchè per tempo " non facesse motivo alcuno; e lasciò memorabile esempio agli architetti di non " indebolire in alcune maniere i pilastri, che sostengono le grandi macchine ".

Vedi ancora Baldinucci, tom. VII, pag. 310.

(34) Sull' innalzamento dell' obelisco si sono scritte molte opere. Il Zabaglia descrive tutte le macchine servite al Fontana.

(35) Milizia, Mem. degli Archit., tom. I, pag. 293.

Vedi dell' arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principj di Sulzer e di Mengs. Venezia, 1823, pag. 123.

(36) Nicolini Gio. Battista. Del sublime di Michelangelo. Discorso letto nella R. Accademia di Belle Arti di Firenze l' anno 1825.

(37) V. Vasari nella vita di Bernardo Rossellino.

(38) Fu compiuto nel Pontificato di Leone X.

(39) Baldinucci, op. cit., tom. VI, pag. 47.

(40) In una corte di forma ottaedra fece il Pontefice Giulio II situare tutte le migliori statue che esistevano in Roma, da cui essa prese il nome di *antiquario delle statue.*

V. Gaspare Alvari nella sua opera: *Roma in ogni stato.*

(41) V. Serlio, lib. III, pag. 138.

(42) Domenico Fontana nel 1580 tagliò in mezzo con questa nuova fabbrica il cortile di Belvedere, facendone una sala, divisa in due navi lunga 311 palmi, e 76 larga. I successori del Pontefice Sisto V l' ampliarono in più luoghi.

V. Baglioni, op. cit., pag. 80.

(43) L' edifizio fu cominciato nel 1817, e compiuto nel 1822. L' architetto fu Raffaele Stern.

La lunghezza di questa galleria è di 313 palmi sopra 36 di larghezza e di 93 nel centro, dove si apre un emiciclo o tribuna, contro la quale in un quadrilungo è collocata una scala di 12 gradini, da cui si sale alla porta, che introduce all' esterno vestibolo del giardino.

(44) L' aspetto di questa corte è magnifico. Essa è circondata in tre lati da tre corpi di fabbrica eguali con quattro ordini di loggia. Nel primo portico nell' ala di mezzo evvi una fontana, che fece innalzare Innocenzo X, allogandone il disegno nel 1644 all' Algardi; e come la sua sorgiva è in un luogo chiamato S. Damaso, essa ha dato il nome alla corte.

V. Vasari, ediz. senese, tom. III, pag. 243.

Baldinucci, op. cit., tom. VI, pag. 236 e tom. XII, pag. 451.

(45) V. Vasari, ediz. di Passigli, tom. I, pag. 470.

Baldinucci, tom. VII, pag. 46.

D' Agincourt, tom. II, pag. 357, tav. 58 dal numero 4 al 9.

L' iscrizione seguente leggesi nel fregio:

Oliverius Carapha Eps. Hostiensis Card. Neapolitan.
Pie a Fundamentis Erexit anno salutis Christianae MDIIII
Deo Opt. Max. et Divae Mariae Virgini Gloriosae Deiparae
Canonicus Q. Z. Regularis Congregationis Lateranensis.

Intorno al 1650 il Pontefice Alessandro VII fece ridurre la facciata di questa chiesa nello stato presente, servendosi dell' opera di Pietro da Cortona. L' interno è disegno lodevolissimo di Baccio Pintelli, ordinato nel 1487 dal Pontefice Sisto IV.

(46) Lib. III, XLIII.

(47) Opina il Piacenza (Note al Baldinucci, tom. VI, pag. 52), che questo tempietto fosse innalzato fra il 1505 o il 1506.

Vedi Vasari, ediz. senese, tom. III, pag. 350.

Milizia, Mem. degli architetti, tom. I, pag. 142.

D' Agincourt, tom. II, pag. 362, tav. LVII, dal n. 10 al 19.

La parte ornamentale di questa cappella appartiene ad un' epoca posteriore a Bramante, e certamente ad un restauro, che ha avuto luogo nel 1628, come si apprende dall' iscrizione scolpita nel fregio.

Apostolorum Principi
Philippus III Hispaniarum Rex
Tholum Huiusce Sacelli Vetustate
Collabentem Diligentia

—— o ——

Ornatissimi Viri Ioannis Fernandez
Paceco Marchionis Villene Piam
Operis Anti Memoriam Hereditaria
Religioni Renovavit
MDCX.

Credesi che anche il lanternino, che corona la cupola corrisponda all' epoca medesima.

La chiesa di S. Pietro in Montorio era stata fatta riedificare dal Pontefice Sisto IV nel 1472 con disegno di Baccio Pintelli.

(48) V. Pungileoni, Memorie intorno alla vita e alle opere di Bramante Lazzeri. Roma, 1836, pag. 29.

(49) Idem.

Il Melchiorri nella sua Guida di Roma a pag. 412 dice che da Bramante fu fatto il disegno l' anno 1509. Fu poi ridotto nello stato presente nel 1701.

(50) Pungileoni, id.

La facciata, la quale venne innalzata intorno al 1522, dicesi disegno del vecchio Picconi da San Gallo. Non mancano alcuni intelligenti, che l' attribuiscono piuttosto a Baldassare Peruzzi, trovando negli ornamenti della porta maggiore molta analogia col monumento del Pontefice Adriano VI, che esiste nell' interno della chiesa. Esponiamo semplicemente quest' opinione, confessando di non aderirvi, non scorgendovi l' analogia che essi vi vedono.

(51) V. Vasari, ediz. di Pass., tom. I, pag. 470.
Milizia, Memorie delle vite degli Architetti, tom. I, pag. 140.
Baldinucci, tom. VI, pag. 47.
Ferrerio, Palazzi di Roma, lib. I, pag. 44, tav. XXVIII.
D' Agincourt, tom. II, pag. 358, tav. LVIII.
Hope, op. cit., pag. 352.

(52) Ciò che fu detto nel capit. XIX pone bastantemente in chiaro che Bramante abbandonò Milano poco prima del 1500, e le parole di Vasari (ediz. di Pass., tom. I, pag. 470) e di Baldinucci (tom. VI, pag. 47) spiegano non potersi dir suo il concetto di questo palazzo, sebbene combinino ambedue nell' affermare che *Bramante avesse molta parte nel perfezionarlo.*
Vedi Ferrerio, dei Palazzi di Roma, lib. I, tav. XXIV.
D' Agincourt, tom. II, pag. 358, tav. LVII, n. 19.
Milizia, Mem. delle Vite degli Archit., tom. I, pag. 140.

(53) Milizia, dell' arte di vedere ec., pag. 124.

(54) I travertini di cui è rivestita tutta la facciata appartenevano porzione al Colosseo, e porzione furono tolti dall' arco di Gordiano esistente in *Via Lata.*
V. Bellori nella vita di quest' architetto, tom. I, pag. 165, ed il Baglioni a p. 81, soggiunge che fu pure con suo disegno costruita la soffitta, della gran sala.

(55) In Parigi non esistevano che due soli carri coperti, uno per la Regina, e l' altro per Diana di Poitiers.

(56) Sotto il regno degli ultimi Stuardi non si conoscevano nè birocci, nè calessi, nè tutte quelle diverse maniere di cocchi, che il lusso ha inventate dappoi. Il Lord luogotenente soltanto veniva trasportato entro d' una carrozza, la cui pesante armatura non mal somigliava alle antiche e cattive stampe dell' arca di Noè. Otto grossi cavalli fiamminghi si spossavano nel trarre questo pesante carro trionfale carico di diciotto persone.

(57) Le dame andavano in que' tempi ai conviti, alle danze di corte in groppa ai cavalli dei loro nobili mariti ricoprendo i ricchi abiti adorni d' oro, e di gemme con un camice di tela incerata, e quest' uso fu conservato fino al secolo xvii.
Dovendosi fare lunghi viaggi si maneggiavano i cavalli all' ambio che è l' andare di portante, dice il P. Bresciani (Costumi della Sardegna, pag. 27) " che " adoperano i Sardi i quali non avendo nè vie, nè vetture cavalcano il portante " per minor disagio, e per recarsi in groppa le donne, e i fanciulli che mal reg-" gerebbero ai balzi del trotto ".
Il Costanzo nella sua storia di Napoli ci reca la descrizione della famosa e splendida cavalcata delle dame napoletane, che accompagnarono il Duca di Calabria a Firenze. Dicesi che furono contati cinquecento muli covertati solo per gli arnesi dei Signori titolati, e dei Baroni, seguendo poi un numero infinito di bestie da soma con l' arme e gli arnesi de' semplici cavalieri e soldati. E fu sopra di ciò cosa stupenda a vedere la moltitudine de' corsieri e cavalli eccellenti, condotti a mano dai sargenti dei Signori e dei Cavalieri.

(58) Narrasi non essersi cominciato in Roma ad usare le carrozze prima dell' arrivo della Marchesa di Mantova, la quale fu poi imitata dalle altre dame romane. Veniva perciò il Papa esortando i Cardinali a lasciare alle femmine una tal costumanza per riputazione della loro dignità senatoria ammirata ancora, quando fu in Roma, dall' Imperatore Carlo V.

Vedi il P. Vittorelli nelle sue addizioni al Ciaconio.

V. Muratori, Antich. Ital., tom. I, part. II, pag. 33.

(59) Va questo distinto dall' altro palazzo pure dei Caffarelli posto sulla sommità occidentale del Monte Capitolino il quale vuolsi dal Vasari (ediz. di Passigli, tom. I, pag. 555) innalzato con disegno di Lorenzetto di Lodovico da Firenze che, morto Antonio da Sangallo, fu architetto della fabbrica di S. Pietro ai tempi di Paolo III e terminò la sua vita in Roma in età di 47 anni nel 1541.

(60) Vedi Ferrerio, Palazzi di Roma, tav. XVII.

Se le addotte ragioni non si stimassero bastevoli a far decadere l' opinione, che ha regnato fin qui da attribuire il disegno di questo palazzo a Raffaello, proponiamo di paragonarlo ai disegni dei due palazzi Uguccioni e Nencini di Firenze, che il Ruggeri (fabbriche di Firenze) afferma essere del Sanzio. Benchè con lui non conveniamo pienamente, nondimeno fra il Romano ed i due Fiorentini scorgiamo esistere in questi superior verisimiglianza collo stile seguito dal Sanzio che in quello.

(61) Part. I, tav. IX.

(62) Questa casa era nello spazio, che ora forma la così detta piazza Rusticucci e dicevasi allora il Priorato perchè apparteneva all' Ordine di Malta. Raffaele vi morì, e la lasciò in legato al Cardinal Dovizio da Bibiena. Fu quindi demolita sotto Alessandro VII, quando il Bernino costruì il doppio porticato, che cinge la piazza della basilica Vaticana.

(63) Scrive il Vasari che Raffaele diede i disegni d' architettura alla vigna del Papa, e in Borgo più case e particolarmente il palazzo di Messer Giambattista dell' Aquila, il quale fu cosa bellissima.

Nell' archivio dei Signori Marchesi Torres all' Aquila si conserva questa memoria: *Libro de' Ricordi fatti per Ioseppo Branonio cominciando l' anno del* 1559 (pag. 220).

Ricordo facemo el dì 3 marzo 1533 *Alixandro Branconio vénnè lo palazzo di Roma in Burgo, dove si dice il palazzo dell' Aquila, al signor Baldoino di Monti per scudi cinquemila e cinquecento, siccome appare nell' Offizio di N. Spirandi Notario.*

Da ciò si viene a sapere che il detto palazzo demolito ai tempi di Alessandro VII non è il citato dal Milizia posto in via papale.

(64) Pungileoni, elogio storico di Raffaele Santi da Urbino 1829, alla pag. 185 » forse » la casa che fu di Giuseppe Costa in Borgo avente allora sopra la porta d' in- » gresso l' arma di Casa Medici è disegno di Raffaele, sebbene a piè della stampa » nella magnifica raccolta de' palazzi moderni del Ferrerio, se ne faccia autore » Baldassare Peruzzi da Siena ».

Dai successivi esami praticati di alcuni manoscritti abbiam potuto rilevare colla certezza che mancò al P. Pungileoni, che questa casa fu fatta fabbricare da Giacomo Bresciano chirurgo del Pontefice Leone X.

L' iscrizione che disparve dopo un recente ristauro diceva:

Leoni X Pont. Max. Liberalitate Iacobus
Brixianus Chirurgus Edificavit.

(65) Il Piacenza nelle note al Baldinucci, e Pietro Rossini nel *Mercurio errante* a pagina 205, e finalmente il Serlio (Lib. III) confermano che la loggia alle falde del monte Mario fu disegnata da Raffaello. Il nome di Villa Madama è stato attribuito a questa casa, perchè ha appartenuto a Madama Margherita d'Austria figlia naturale di Carlo V maritata prima ad Alessandro dei Medici, nepote di Clemente VII, poscia ad Ottavio Farnese Duca di Parma. In seguito questa villa è passata ai Sovrani di Napoli eredi della famiglia Farnese. Quanti hanno scritto del Sanzio non dubitarono di collocare nel numero delle sue opere architettoniche la cappella Chigi. Il primo ad attribuirla a Baldassare Peruzzi fu il Laland, il quale espresse tale opinione piuttosto per le analogie, che trovava col suo stile, che per la scoperta di un nuovo documento. Il Sig. De Letarouilly (op. cit., tom. I, pag. 237), sembra uniformarvisi, stante l'analogia da lui trovata con l'ordine corintio praticato dal Serlio, diligente osservatore dei precetti del Peruzzi suo maestro, e quello seguito nella cappella Chigi.

Noi non neghiamo, che dove manchino testimonianze per giudicare delle opere di un architetto, i soli mezzi che si hanno per rintracciarlo sono appunto le analogie, ma quand' all' opposto i documenti parlano chiaro diventano poco meno che inutili. Sarebbe a desiderarsi che di tutte le opere architettoniche del Sanzio si acquistasse la certezza che si ha di questa.

(66) V. Vasari, ediz. di Passigli, tom. II, pag. 709.

Milizia, Mem. delle vite degli Architetti (tom. I, p. 117), attribuisce a Giulio i disegni dei palazzi Cicciaporci ai Banchi Nuovi, ora presidenza del Rione di Ponte e dei Cenci, ora dei Maccherani, pregevole per la sua soda architettura.

(67) » Importando moltissimo alla fabbrica del tempio romano del principe degli » Apostoli l'avere il comodo delle pietre, e de' marmi, de' quali ce ne bisogna » buona copia, e piuttosto qui, che farli venir di fuori, e sapendo io che le ro- » vine di Roma ne somministrano in abbondanza, e che dappertutto si scavan » marmi d'ogni sorta quasi da ognuno, che in Roma o vicino a Roma si mette » a fabbricare, o in qualche altra maniera a scavar la terra, io perciò vi costi- » tuisco presidente, essendo che vi abbia fatto direttore di questo edifizio, di » tutti i marmi, e di tutte le pietre che da qui innanzi si scaveranno in Roma, » o fuori di essa dentro lo spazio di dieci miglia, acciocchè gli compriate, quando » sieno a proposito per la fabbrica di questo tempio. Perciò comando a tutti » d'ogni stato, e condizione, o nobili, e di sommo grado, o mediocre, o infimo, » che diano parte quanto prima a voi, come soprintendente di queste cose, di » tutti i marmi e sassi d'ogni genere, che saranno scavati dentro lo spazio da » me prefisso. E chi non lo farà in tre giorni, sia a vostro giudizio multato, da » cento fino a trecento scudi d'oro.

» Inoltre perchè, secondo che mi è stato riferito, che gli scarpellini si ser- » vono, e tagliano inconsideratamente alcuni marmi antichi, sopra i quali sono » intagliate delle iscrizioni, le quali molte volte contengono qualche egregia » memoria che meriterebbe d'essere conservata per coltivare la letteratura, e » l'eleganza della lingua latina, e costoro aboliscono queste iscrizioni; comando » a tutti quelli, che in Roma esercitano l'arte dello scarpellino, che senza vostro » comando o permissione non abbiano ardire di spezzare o tagliare nessuna pie- » tra scritta, sotto la medesima pena, quando non facciano quello ch' io comando. » *Roma 27 d' Agosto, l' anno terzo del nostro Pontificato* ».

(68) Andrea Ammirato nota che chiamavasi Cortile dei Chigi, cui queste case erano intorno, e vi si faceva il negozio del *Cambio*.

(69) Gaspare Cellio, *Mem. de' nomi degli artefici delle pitture ec. di Roma*, Napoli, 1638, riferisce, che non solo le dipinture, ma furono anche disegno di Raffaele il casino, dove ora si tiene il fieno, perchè non fu mai finito, e la loggetta sopra la riva del Tevere: *nella quale loggetta Agostino Chigi diede da cena a Leone X et si buttarono tutti gli argenti nel Tevere; ma vi era una rete che gli raccoglieva.*

Questa loggia, dice l' Adimari, fu portata via dal fiume nell' inondazione del 1598.

(70) Op. cit., tom. VII, pag. 35.

(71) V. Pungileoni, op. cit., pag. 104.

I letterati partecipavano, come gli artisti, della munificenza del Chigi.

Sotto i di lui auspici Cornelio Benigno da Viterbo che univa la più sana critica alla perfetta cognizione della lingua greca si unì con molti altri letterati a correggere l' edizione di Tolomeo pubblicata in Roma nel 1507. Diresse l' impressione delle opere di Pindaro coi commentari degli Scoliasti. Una stamperia fu tosto stabilita in casa del Chigi, il quale fece tutte le spese necessarie, e nel mese di agosto del 1515 uscì l' edizione in 4° delle opere di Pindaro.

Si preferisce all' edizione data in luce da Aldo Manuzio due anni prima. Il Chigi prevenne a questo riguardo Leone X, ed alla di lui munificenza è dovuto il primo libro greco, che sia stato stampato a Roma. Da questa stamperia uscì un' edizione degl' idilli e degli epigrammi di Teocrito che viene riguardata per la più diligente e compita.

Questo palazzo, che ha acquistata sotto molti diversi aspetti grandissima celebrità, fu venduto ai 24 d' aprile del 1580 al Cardinal Alessandro Farnese, d' onde prese il nome di *Farnesina.*

(72) Gli storici fiorentini pretendono derivare l' origine di queste rappresentazioni dalla loro patria; consacrate prima ad oggetti religiosi, come ai Santi misteri, e alle gloriose gesta dei Beati; ed in appresso ai trionfi degli eroi pagani specialmente romani.

Il Conte Carli essendosi molto occupato dell' esame sulle prime rappresentazioni del teatro italiano (*Discorso Accademico sull' indole del Teatro tragico antico e moderno*) ha creduto dover sostenere, che la prima tragedia regolare sia stata la Sofonisba, composta nel 1502 da Galeazzo del Carretto, e la prima commedia la Calandra del Bibiena tratta dai Menecmi di Plauto.

L' opinione del Carli non andò esente dall' essere combattuta. Egli però non si arrese, sostenendo che gli scrittori drammatici italiani di que' giorni non facevano che letteralmente tradurre le commedie di Plauto, ed uscendo quella del Bibiena da tale servilità può anche ammettersi che fosse la prima composta liberamente. Il suo discorso trova però un grande ostacolo dal sapersi che l' Ariosto fin da fanciullo si provò a comporre, e co' piccoli suoi fratelli e sorelle a recitare commedie nella casa paterna, e già prima del 1498 aveva scritta almeno in parte la Cassaria, a cui tennero dietro le altre, colle quali si acquistò il vanto di primo introduttore della buona e regolata commedia italiana, ossia di principe del comico teatro, se non di primo autore (Bettinelli, Risorgim. d' Italia, part. II, cap. III. Crescimbeni, Ist. della volg. poesia, lib. I, Com. 1. 4. 6. Barotti, Difesa degli scritt. ferraresi, p. II).

Conchiude il Tiraboschi doversi considerare le azioni teatrali ferraresi come le più antiche fra le italiane, trattone l' Orfeo del Poliziano rappresentato prima nel 1483, e seppe eziandio rilevare da sicuri documenti, che da Ferrara si sparsero

in Francia, in Napoli e in altre parti d' Europa gli attori Francesco Ruino, ed il Pignatta, essendo stati i primi ad insegnare il modo di rappresentare le commedie.

(73) Il Serlio, lib. III, cart. 45, ne ha pubblicata la pianta.

V. Vasari, op. cit.

Baldinucci, tom. VII, pag. 96.

Ferrerio, op. cit., lib. I, tav. VIII.

Della Valle, Lett. sen., tom. III, pag. 157.

D' Agincourt, tom. II, tav. LXXII, n° 31.

Nello scoprire le fondamenta si trovarono gli avanzi del teatro di Marcello.

La facciata posteriore fu dipinta a chiaro scuro da Daniele da Volterra.

Il Baglioni, a pag. 64, attribuisce al Peruzzi il disegno del palazzo Altemps, dove furono poi fatte molte aggiunte da Martino Longhi il vecchio.

(74) Il Quatrémere (Vite degli architetti, tom. I, pag. 202) dice essere l'architettura del palazzo Farnese singolarmente nei due ordini inferiori del cortile un esempio dell' imitazione più perfetta, che abbiano prodotto i tempi moderni delle antiche fabbriche, che consiste nell' unione delle colonne coi piedritti degli archi. Questo genere di fabbricare più pesante, e meno elegante, riesce più solido di quello degli ordini delle colonne, e da anteporsi, trattandosi d' innalzare più piani uno sopra l' altro. Il suo bell' effetto trova una testimonianza nei teatri, ed anfiteatri antichi. Il cortile del palazzo Farnese è destinato ad emulare questi monumenti dell' arte, e del genio dell' antica Roma.

I travertini caduti al Colosseo e al teatro di Marcello furono impiegati nella costruzione di questo palazzo.

V. Vasari, ediz. di Pass., tom. I, pag. 697.

Ferrerio, op. cit., lib. I.

Rossi Domenico, Studio d' architettura civile. Roma, 1702, tom. I, tav. 22.

D' Agincourt, tom. II, pag. 386, tav. 60 e 72.

Milizia, Mem. degli arch., tom. I, pag. 276.

Idem, Arte di vedere ec., pag. 124.

(75) Prima che passasse ai Sacchetti era già stato degli Acquaviva.

V. Vasari, ediz. citata, tom. I, pag. 702.

D' Agincourt, tav. LXXII, num. 32.

Milizia, Vite degli architetti, tom. I, pag. 219.

(76) È una delle prime opere eseguite dal Sangallo in Roma.

V. Vasari, tom. I, pag. 697.

V. Milizia, tom. I, pag. 396.

Soggiunge il Baglioni (pag. 52), che anche le porte laterali possono essere disegno di Giacomo del Duca scorgendosi imitata la grandezza dello stile del suo maestro.

(77) Baglioni, opera citata, pag. 94.

Questo biografo, unitamente al Pascoli ed al Canonico Crescimbeni, nella sua storia della chiesa di S. Salvatore in Lauro, narrano come al Mascherini fosse dato l' incarico nel 1667 del disegno di questa chiesa dopo incendiata l' antica.

Come pure è disegno del Mascherini la scala a chiocciola ad imitazione della Bramantesca, che si vede in fondo alla corte del palazzo Quirinale, ed il portico che gira d' intorno.

(78) Venne edificata con disegno del Sangallo nel 1495 a spese dei nazionali d' Aragona ec.

V. VASARI, tom. I, pag. 699.

V. BAGLIONI, pag. 45.

(79) GAYE, op. cit., tom. III, pag. 16.

(80) V. VASARI, Vita di Michelangelo.

(81) BOTTARI, Lettere pittoriche, tom. I, pag. 10.

(82) TEMANZA, Vite degli architetti Veneziani ec. pag. 212 e 214.

Non si restringono a queste le opere disegnate dal Sansovino a Roma.

Il VASARI ed il TEMANZA ci dicono che era di suo disegno la facciata della chiesa di S. Marcello; cangiata poi dal Fontana. Con disegno del Sansovino s' innalzarono i palazzi Niccolini ai Banchi di Santo Spirito e dei Lante, nel quale non si conserva che il loggiato del cortile avendo rifatta la facciata l' architetto Carlo Morena.

(83) V. PASCOLI, op. cit., tom. II, pag. 503.

BAGLIONI, op. cit., pag. 76 e 196.

(84) Tom. III, pag. 11 e 1134.

(85) Gli editori del Giornale romano il *Saggiatore*, che stampavasi pochi anni sono (vol. V, an. III, fasc. II, pag. 123) tolsero questo brano di storia dal citato Diario.

MILIZIA, Mem. degli arch., tom. II, pag. 204.

(86) Il campanile sovrapposto al palazzo venne disegnato da Martino Longhi, ed il MILIZIA (tom. II, pag. 114) la dice la più grand' opera che lasciò quest' architetto, la quale, se presenta delle imperfezioni, piuttosto che da lui, derivano dalle aggiunte successive.

(87) TASSI, Vite dei pittori ed architetti bergamaschi, tom. II, pag. 147.

(88) VASARI, tom. II, pag. 1000.

BALDINUCCI, tom. XIII, pag. 364.

PASSERI, op. cit., pag. 222.

PASCOLI, tom. II, pag. 512.

BAGLIONI, pag. 7 e 52.

D' AGINCOURT, tom. II, pag. 386, tav. 59, n° 4.

(89) Fu già dei Silvestri. Dice il MELCHIORRI (Guida di Roma, pag. 582) che per antica tradizione è sempre stata chiamata la *Farnesina* di Michelangelo, e si vuole ch' egli lo facesse in concorrenza del Farnese.

(90) Le antiche *guide* la dicono edificata a spese del Cardinal Riccio da Montepulciano nel 1540 con disegno di Annibale Lippi. Venne poi comprata dal Cardinale Alessandro de' Medici prima di essere eletto Pontefice col nome di Leone XI.

(91) GUALANDI MICHELANGELO, Mem. originali italiane riguardanti le belle arti, serie VI, pag. 53.

(92) BALDINUCCI, tom. XIII, pag. 72.

PASCOLI, tom. I, pag. 300.

BAGLIONI, pag. 77.

PASSERI, pag. 387.

MILIZIA, Vite degli Arch., tom. II, pag. 158.

(93) VASARI, ediz. di Pass., tom. II, pag. 1013.

(94) Nell' impero d' Augusto incominciarono questi edifizii a prendere un aspetto di grandezza, da cui dice TITO LIVIO (lib. XXXVI, cap. XV) che ne derivò il nome di *Thermae* dai bagni caldi e freddi, che vi si prendevano. Se ne fabbricarono moltissime dentro e fuori della città. PLINIO (*epist.* IV) le fa ascendere a più di 800.

Vedi Marziale, lib. III, cap. XX, e lib. VII, cap. XXXIII.

Vedi Svetonio, lib. VII.

(95) Lib. III, cap. II.

(96) Dov' era la porta maggiore costruì un altare, e così la porta laterale divenne la principale. Le colonne sono di granito, ed hanno 62 palmi di altezza compresi i capitelli, e le basi, circa 16 di diametro.

Non sono però tutte discoperte, mentre piacque al Buonarotti, onde preservare la chiesa dall' umidità, di alzarne il pavimento. Alcune essendo di mattone furono dipinte imitando perfettamente le altre. Sono tutte al posto che prima occupavano.

La lunghezza delle navi è di 160 passi, e l' altezza dal pavimento alla volta di palmi romani 130. Il disegno fu prodotto dal D' Agincourt nel tom. II, p. 387, tav. V, numeri 6, 7, 8 e 9.

(97) Enciclopedia popolare. Torino, 1846.

(98) V. Vasari, Baldinucci, tom. VII, pag. 306.

Baglioni, pag. 7.

D' Agincourt, tav. LXXII.

Stern, Pianta, elevazione ec. della villa di Giulio III. Roma, 1784.

Della sontuosa villa di Giulio III l' architetto Bartolomeo Ammanato ha lasciato un' elegante e diligente descrizione in una sua lettera in data 2 maggio 1555 che è degnissima di essere posta fra i testi della Crusca. Essa è stata pubblicata la prima volta dal chiarissimo Salvatore Betti nel tomo IV del Giornale Arcadico dell' anno 1819, onde per la sua pubblicità e lunghezza, ed anche perchè facilmente è dato di rinvenirla, ci asteniamo dal riprodurla. In essa lettera sono minutamente descritte tutte le parti della villa dell' Augusto Pontefice, che si trova nella via Flaminia nelle vicinanze di Roma fuori della Porta del popolo, sono indicati gli autori che vi porsero mano, che l' alzarono, vi fecero ornamento e decoro di pitture e di statue. Fra questi primeggiano Michelangelo, il Vignola, il Vasari e l' Ammanato istesso, cosicchè è facile immaginare come essa dovesse figurare fra i nobili monumenti delle arti nostre italiane, e quanto danno abbiano avuto deperendo.

(99) Vite degli architetti, tom. II, pag. 22.

(100) Milizia, op. cit., tom. II, pag. 163 e 209.

Baldinucci, tom. VII, pag. 308.

Pascoli, tom. I, pag. 314.

Baglioni, pag. 77.

Il disegno proposto dal Vignola vedesi inciso.

Il contiguo Collegio dei Padri della Compagnia di Gesù fu fatto innalzare dal Cardinale Odoardo Farnese con disegno del Rainaldi.

V. Passeri, pag. 220.

(101) V. Baglioni, pag. 76.

(102) Dice il Milizia, tom. II, pag. 83, essere una delle migliori chiese da lui disegnate.

V. Baglioni, pag. 76.

(103) Milizia, op. cit., tom. II, pag. 83.

Erasi cominciata a fabbricare nel 1478 contribuendo a gran parte della spesa Caterina de' Medici, e non fu compita prima del 1489. Restò priva per molto tempo della facciata.

(104) Baglioni, op. cit., pag. 77.

(105) Debbonsi a quest' ultimo i riprovevoli ornamenti della corte.

(106) A pag. 77.

(107) Nel tom. II, a pag. 84.

Fu suo altresì il disegno del palazzo Spada ora del Principe di Piombino, deturpato presentemente in guisa da non rintracciarsi più nulla di antico.

(108) Con altro disegno, dice il BAGLIONI a p. 27, e diversa forma si è compiuta l' abitazione dei padri e così terminato l' edifizio in pianta quadrangolare.

V. MILIZIA, Vite degli architetti, tom. II, pag. 48.

BALDINUCCI, tom. VII, pag. 429.

(109) Da Martino Longhi il giovane fece il Cardinale pochi anni dopo fabbricare la bella scala tanto decantata per la sua semplicità e comodo.

La galleria del primo piano è lunga 80 palmi, 11 $^1/_2$ larga, 26 alta. Fu fatta dipingere da Orazio Rucellai, a Jacopo Zucca discepolo del Vasari.

(110) Al tom. II, pag. 48.

(111) MELCHIORRI, Guida di Roma, pag. 579.

Nel citare di volo il palazzo Mattei non abbiamo esitato di attribuirne il disegno all' Ammanato perchè il suo stile vi apparisce chiaramente; non devesi però passare sotto silenzio che il VASARI (ediz. di Pass., pag. 1090) lo vuole di Baccio d' Agnolo, ed il PASCOLI, tom. II, pag. 507, ed il BAGLIONI, pag. 197, 232, si restringono ad osservare che oltre l' Ammanato vi furono altresì impiegati il Vignola, e per ultimo Carlo Maderno ed il Breccioli.

(112) Vi dipinsero Polidoro e Maturino da Caravaggio.

(113) V. BAGLIONI, pag. 52.

(114) Gran parte degli oggetti pertinenti a questo museo passarono al Vaticano.

(115) Fu in proprietà degli Strozzi, poi dei Ridolfi e finalmente degli Albani.

(116) Fatto edificare dal Cardinal Cornaro.

(117) Chiamavasi S. Maria in Fornice forse dagli archi del vicino acquedotto dell' acqua vergine.

L' iscrizione ora perduta (senza garantirsi se appartenga o no all' epoca di Bellisario) era la seguente:

Hanc vir patricius Vilisarius Urbis Amicus,
Ob culpae veniam condidit ecclesiam.
Hanc hic circo pedem sacram qui ponis in aedem,
Saepe precare Deum, ut miseretur eum.
Ianua haec est templi Domino defensa potenti.

(118) Ora pertinente all' Accademica Filarmonica.

(119) V. BAGLIONI, pag. 64 e 128.

MILIZIA, op. cit., tom. II, pag. 122.

A Flaminio Ponzio attribuisce il BAGLIONI il disegno del palazzo dei Principi Sciarra Colonna. Dice però non essere egli stato il solo a compirlo, avendo avuto per collega Martino Longhi; e che il portone come alcuni lo dicono disegnato da Antonio Labacco, altri l' attribuiscono al Vignola. Dallo stile argomentiamo che sia piuttosto del primo, che del secondo.

Di Flaminio fu il primo concetto del gran palazzo che il Cardinal Scipione Borghese fece fabbricare sulle rovine delle antiche terme di Costantino. Divenuto poscia proprietà del Cardinal Mazzarino, dagli eredi di lui è passato ai Rospigliosi Duchi di Zagarolo. La vastità di quest' edifizio, ed il tempo che si è dovuto impiegare per compirlo non permisero che il disegno di Ponzio fosse precisamente

seguito; imperocchè Giovanni Vansanzio, e Carlo Maderno, che vi furono impiegati dopo mettendovi molto del loro, poco, o nulla curarono che le parti stessero in perfetta armonia con l' insieme. Tralasciamo qualunque riflessione riguardo al palazzo Quirinale del cui disegno fu parimente incaricato Flaminio dal Pontefice Gregorio XIII, essendo anch' esso con l' intervento di tanti architetti cangiato.

(120) Carteggio artistico, tom. III, pag. 508.

(121) Baldinucci, tom. XIII, pag. 74.
Pascoli, tom. I, pag. 302.
Passeri, pag. 388.

(122) Baglioni, pag. 45 e 197.
Pascoli, tom. II, pag. 506.

(123) La chiesa fu incominciata ad edificare nel 1563 nel Pontificato di Pio IV dal Cardinale Alessandrino che fu poi Pio V.

Francesco Peperelli ne fu l' architetto che la condusse molto innanzi compiendola il Mascherini. Accadde parimente della facciata che, cominciatasi da Sallustio Peruzzi figliuolo di Baldassare, la terminò l' anzidetto Mascherini.
V. Milizia, tom. II, pag. 48 e 56.
V. Baglioni, pag. 45, 94 e 232.

(124) Passeri, pag. 21.

Milizia nelle vite degli Architetti (tom. II, pag. 132) attribuisce a Domenico Zampieri il disegno del Palazzetto principale della villa Lodovisi agli orti Sallustiani, lodandone le sue belle proporzioni.

(125) Il Borromini vi disegnò gli ornamenti della porta principale e delle finestre.
V. Baldinucci, tom. XIII, pag. 74.
Pascoli, tom. I, pag. 302.
Passeri, pag. 388.
Baglioni, pag. 123.

(126) V. Milizia, op. cit., tom. II, pag. 79.

(127) Nella vita di Giovanni Fontana.

(128) Cicerone fu chiamato a difendere i Reatini contro i Ternani. Ne scrive egli stesso ad Attico (lib. IV, epist. XIV) e soggiunge che fu ospitalmente accolto nella Villa d' Apio.

(129) Gli accrescimenti appartengono all' architetto Alessandro Specchi.

(130) Baldinucci, tom. IX, pag. 322, dice che la *scala santa* fu quivi trasportata dal luogo ove prima esisteva.
V. Baglioni, pag. 80.

La storia di questo santuario venne scritta dal Soresini, Millini, Marangoni e Pazzaglia.

Poco prima (1586) aveva il Pontefice incaricato il Fontana d' innalzare sulle rovine dell' antico un nuovo palazzo al Laterano. Ai due grandi prospetti diè compimento Domenico, mentre quello che guarda alla piazza venne disegnato da Alessandro Galilei nel Pontificato di Clemente XII.

Del primo palazzo dei Pontefici al Laterano non rimangono che poche e sparse notizie raccolte coi disegni dal Cardinal Cesare Rasponi nella sua storia del Patriarchio e basilica Lateranense.

(131) Tom. IX, pag. 323.

(132) Vite degli artefici appartenenti all' Ordine dei Padri Predicatori, t. II, p. 37 e 72.

(133) Fu fabbricato questo palazzo sulle rovine del tempio dedicato a Trajano ed unito agli edifizi del suo foro.

Il presente proprietario vi ha fatte alcune aggiunte ed una nuova facciata verso il foro.

(134) Tom. II, pag. 118.

(135) Tondini, della fonte di Faenza.

(136) L' Eschinardi nella sua opera l'*Agro romano*, a pag. 367, cita l' esistenza di un bellissimo portico architettato da Flaminio Ponzio. Il Pascoli, tom. II, pag. 512, aggiunge essere stato compagno del Ponzio Martino Longhi, lo che confermasi dal Baglioni, a pag. 64.

(137) Eschinardi, op. cit., pag. 365.

Baglioni, pag. 78.

Principale ornamento della piccola terra di Marino è il palazzo dei Colonna. La sala superiore fu dipinta dai fratelli Zuccheri.

(138) V. Baglioni, a pag. 124.

(139) Baldinucci, tom. XIII, pag. 358.

(140) L' area occupata ora da questa villa comprendeva il palazzo Municipale, l' ospedale di S. Antonio Viennese, e molte case di privati che si demolirono.

Le pitture di cui è ornato il palazzo sono di mano di Federico Zuccheri, il quale lasciò la propria effigie nella persona di Mercurio in una delle sale terrene.

Dei letterati insigni che vi soggiornarono, fassi menzione di Celio Calcagnino, Paolo Manuzio, Marc' Antonio Mureto, ed Alberto Foglietta.

V. Viola, Istoria di Tivoli. Roma, 1819.

(141) Il Vasari lo descrive nella vita di Taddeo Zuccheri.

(142) Vol. VII, pag. 306.

(143) Lo narra il P. Danti nell' elogio del Vignola.

(144) Sebastiani Leopoldo. Descrizione storica del R. Palazzo di Caprarola. Roma, 1741.

Vedi fra le lettere famigliari del Caro la 188 del vol. II, edizione Cominiana.

(145) Vol. VIII, pag. 216.

(146) Roma, 1677, pag. 102.

(147) Venezia, 1782.

(148) Sopra un colle poco distante da Caprarola, ove per alcun tempo visse S. Silvestro Papa prima di ritirarsi al Monte Soratte, potranno vedersi eziandio alcune fabbriche costruite con disegno di Girolamo Rainaldi e fra queste un palazzino fatto innalzare per suo ritiro dal Cardinale Odoardo. È lì appresso un convento di Teresiani scalzi con una vaga chiesa che taluni dissero disegnata dal Rainaldi, altri, come il Sebastiani, da Martino Longhi di cui si vollero anche le anzidette costruzioni, ma a chiarire meglio l' equivoco si ricorra al Pascoli, a pag. 145 e 221, ed al Milizia nel secondo volume delle sue memorie.

(149) Era capitale di un piccolo stato che appartenne ai Farnesi. Fu dichiarata città dal Pontefice Benedetto XIII.

Il Baglioni, a pag. 103.

(150) Castellano, Geografia dello Stato Pontificio, pag. 259.

(151) Paolo Diliello Petrone nella sua mesticanza, tav. 24, col. 1118.

(152) Marocco, Monumenti dello Stato Pontificio, tom. II, pag. 98.

(153) *Caspii templum hoc divo posuere Ioanni*
Impensa partim populi partimque relictis
Ut requie exanimes donet viventia Tabo
Et ferri reliq. Thea tuetur in aevum
Anno D. MDXV.

(154) Castellano, Geografia dello Stato Pontificio, pag. 278.

(155) Nel territorio di Magliano verso Otricoli si veggono tuttavia gli avanzi dell' antico ponte fatto erigere da Augusto sul Tevere. Era questo uno dei quattro ponti principali innalzati da lui che comunicava colla via Flaminia. Dopo distrutto, venne in pensiere a Sisto V di riedificarlo nel confine del territorio Maglianese.

L' iscrizione seguente ce ne conserva la memoria.

Sixtus V Pontifex Maximus
Ut Commeantes Traiectionis Molestia
Et Vectigali Sublevaret
Pontem Inchoavit
Anno Salutis MDLXXXIX
Pontificatus sui V.

L' opera di Sisto fu compiuta da Clemente VIII anche collo scavo di un nuovo alveo acciò le acque fossero costrette a dirigere il loro corso sotto il ponte, lo che viene narrato in un' altra iscrizione scolpita, e situata al lato opposto della precedente.

Clemens VIII Pontifex Maximus
Pontem a Sixto V Pontifice Max. Incoeptum
Opere Magnifico Absolvit
Alveo Excavato Tyberim Inclusit
Anno Salutis MDCIII.
Pontificatus Sui XII.

Mentre quest' opera favoriva il passaggio dei forestieri, recava danni gravissimi alla terra di Magliano: giacchè per le perniciose esalazioni provenute dalle acque lungo tempo rimaste stagnanti nell' antico letto del fiume l' aria fattasi malsana decimava la popolazione in guisa che da dodici mila abitanti appena si ridussero a due mila. Queste acque non riacquistarono l' antico loro corso che nel Pontificato di Urbano VIII formandosi delle palizzate le quali obbligarono la corrente a dirigersi di nuovo sotto il ponte da cui avevano declinato. In memoria di un' opera tanto utile e meravigliosa venne innalzato un monumento al Pontefice con l' epigrafe seguente:

Urbanus VIII Pontifex Maximus
Tyberim Via Publica Eversa
Veterem Repetentem Alveum
Novi Effossione ad Dexteram Deductum
Aggeris Obbiectu Validaque Compage Lignorum
Sub Ponte Quem Declinabat Continuit
Conservationi Prospiciens
Peninsulam Adiacentem Attribuit
Anno Salutis MDCXXVIII
Pontificatus Sui VI.

La storia di questo ponte fu scritta dal Martinelli, e pubblicata in Roma nel 1662.

(156) Storia di Viterbo, pag. 288. — Guida della detta città, pag. 50.

(157) Idem, pag. 172, Guid., pag. 45.

(158) V. Pungileoni, Memorie intorno alla vita e le opere di Bramante, pag. 29.

Dicesi che per alcuni secoli fu gelosamente in quell' archivio comunale custodito il disegno, ora non si sa più cosa ne sia avvenuto. Argomentasi però che

neppure al PIACENZA riuscisse di trovarlo, giacchè nelle giunte al BALDINUCCI (t. VI, p. 54) sembra che dubitasse se la cupola fosse o no disegnata da Bramante, producendo a suo favore unicamente l'analogia che passa tra questa e quella che disegnò per S. Pietro.

Il D'AGINCOURT ne ha dato il disegno, tom. II, pag. 362, tav. LVIII, dal numero 20 al 30.

V. VICI ANDREA, Mem. sopra alcune fabbriche di Bramante Lazzeri pubblicata nel giornale di *Belle Arti*, stampato a Roma l'anno 1785 a pag. 380.

Alcuni anni sono minacciando questa chiesa di rovinare, si attese a fortificarne le fondamenta, e con grandi sostruzioni murarie s' impedì che la terra di nuovo non si movesse.

(159) Recansi le testimonianze del LAZZERI e del IACOBILLI storici fulignati copiate dal PRUNETTI nel suo viaggio pittorico d' Italia che anche il duomo fu rifatto con disegno di Bramante; ma quand' anche ciò fosse vero i nuovi restauri ne hanno cancellate tutte le memorie.

(160) V. ORSINI, risposta alle lettere pittoriche del sig. ANNIBALE MARIOTTI, Perugia, 1791 a pag. 17.

Ne facemmo fare una copia dal Nobile Conte Giuseppe Pallotta di Macerata per commissione del Nobile Conte Leonardo Trissino di Vicenza.

(161) MAGGIORI Conte ALESSANDRO, Itinerario d' Italia, tom. II, pag. 158.

(162) CADOLINI, Monumenti dell' epoca Ducale, Pontificia, ec. pag. 9.

Il P. PUNGILEONI comprende fra le opere Bramantiane che possiede la città di Spoleto il portico del duomo opera dic' egli veramente insigne, pag. 26.

In Spoleti trionfa sopra tutti il palazzo degli Arroni non solo pel buon gusto che spira l' architettura della facciata, ma per le pitture monocrome egregiamente condotte sui disegni di Giulio Romano.

(163) CASTELLANO, op. cit., pag. 307.

(164) Vite degli Architetti nel tom. I.

(165) VASARI, ediz. di Pass., tom. I, pag. 495. — BALDINUCCI, tom. VI, pag. 144.

(166) Comprendono duecento quarantotto cordonate.

(167) Tale considerata ancora dall' iscrizione murata nella parete del sopraterra:

Quod natura munimento inviderat industria adiecit.

(168) Di quest' opera parlano distesamente il VASARI, il BALDINUCCI e tutti gli storici municipali.

(169) È citata questa facciata dal P. DELLA VALLE come disegno dello Scalza.

(170) Il P. DELLA VALLE dice essere dello Scalza anche il palazzo detto del Cornelio ed essere parimenti di suo disegno gli ornamenti di porte e finestre di buono stile che si veggono in più case di questa città.

(171) MAGGIORI, op. cit., tom. II, pag. 157.

Gl' intagli che si vedono nei pilastri della facciata del duomo indicano la mano di uno scultore fiorentino.

(172) Dalla Guida di Viterbo pubblicata nel 1824, pag. 16, 38 e 56.

Il BUSSI (p. 30) ci fece anche conoscere essersi in questo medesimo tempo ampliata e restaurata l' antica cattedrale viterbese per munificenza del Cardinal Gambara. Vi aggiunse poi il coro il Cardinal Sacchetti facendolo ornare di dipinti dal Passeri. Il VASARI dice essere disegno del Peruzzi la chiesa di S. Giovanni Battista, il quale si condusse a Viterbo chiamatovi da Giovanni Battista Almediano di cui si vede nella detta chiesa il ritratto in un busto di terra cotta.

CAPITOLO XXI.

DEGLI ARCHITETTI E DEL LORO STILE NELL' UMBRIA, MARCA, ROMAGNA, BOLOGNA E FERRARA

Mentre Lodovico II Re di Francia calava nell' Italia superiore e Lodovico il Moro veniva condotto prigioniero a Lione, lo Stato della Chiesa non era meno sconvolto e travagliato della Lombardia. Non solo duravano ancora le contese, le gelosie, le brighe dei diversi partiti della nobiltà in Roma e in quasi tutte le provincie dello Stato, ma i Vicari Pontificj della Marca e della Romagna continuavano ad arrogarsi l' antica indipendenza. Niuno negherà che esercitando tutti costoro sui loro soggetti un dominio quasi principesco, estorcessero quanto più danaro potevano, e si diportassero dispoticamente: ma nelle loro corti le scienze e le arti continuavano ad essere onorate, da esse si diffondevano un sentire più colto del comune e modi di vivere più civili: e la moltitudine di questi piccoli potentati era sommamente favorevole alla libertà dell' individuo; assicurava a chi era perseguitato dall' uno rifugio presso all' altro, permetteva ad ogni mente dotata d' ingegno di cercarsi un luogo dove svilupparsi, crescere con rigogliosa franchezza, e per propria virtù. Questo era allora, questo fu in ogni tempo il vantaggio intellettuale, vantaggio che da null' altro può essere superato.

Ma per quanto sieno da stimarsi tali vantaggi non valevano però ad arrestare chi aveva il diretto dominio sopra tutte queste città dal cercare di rivendicare dagli usurpatori il governo che gli era caduto di mano. Vi si provarono pei primi i Pontefici, ma niuno più di Giulio II si trova che abbia avuto fortezza d' animo ed intelletto atto a cotale difficile impresa. Dopo di aver egli tentate tutte la vie di conciliazione, si decise di uscire dalla capitale e colla forza delle armi acquistare ciò che non

aveva ottenuto in altra guisa. Visitò i castelli posti sulle rive del lago Trasimeno; ed il 3 di decembre del 1506 entrava con tutta la sua corte in Perugia dove n' era vicario il Baglioni. Sebbene un tal procedere non si stimasse prudente, ciò nondimeno il Papa spiegando tutta la sua autorità ordinò al Baglioni di abbandonare quel governo e partendo da Perugia prese la strada della Romagna. Com' era da aspettarsi l' impazienza di Giulio non permise che le cose della città si appianassero subito: vi durò invece per alcun tempo il precedente governo favorito dai partigiani del Baglioni. Ma stanchi finalmente i cittadini dell' oppressione cominciarono a riprendere confidenza nelle leggi; la magistratura dei dieci della Balìa istituita dal Baglioni, per mezzo della quale egli manteneva la sua autorità, venne solennemente abolita, e Perugia ricominciò a godere, sotto la protezione della Chiesa, i privilegi di città libera.

Ridottasi così la bisogna, Giulio non si oppose che il Baglioni, dopo aver dato saggio di suo valore e di fedeltà servendo come capitano la Chiesa, tornasse in patria. Non la intese però così il di lui successore Leone, il quale con un pretesto fatto venire in Roma Giampaolo Baglioni, e fattolo poi che vi giunse imprigionare, si riconobbero suoi delitti antichi ed anche i nuovi, e si trovarono ragioni più che valevoli a giustificare la condanna di morte.

I primi passi fatti da Giulio per distruggere la tirannia dei Vicari dello Stato furono con tanto maggior ardore seguiti dopo dai Pontefici, dimodocchè poco dopo la metà del secolo XVI le città dello Stato si trovarono quasi tutte libere dagli intrusi oppressori. Ad assicurarne però il durevole e pacifico possesso i Papi si diedero attorno più di tutti gli altri principi per fortificare in guisa da tenerne lontani i pericoli che non potevano mancare dove le fazioni non erano mai spente, e dove quelli che ne avevano perduta la signoria agognavano con ogni più ardito tentativo di rivendicarla. Le vicende di Perugia sono però comuni a molte altre città dello Stato, e quasi coeve sono pure le fortezze, che o s' innalzarono, o se antiche si ridussero ad una maggiore resistenza. Paolo III fu tra' Papi uno de' più

solleciti in questa bisogna; e poichè trovava necessario tenere in freno più di tutte le altre la città di Perugia, dove l' ardenza dei cittadini era alimentata dalla favorevole sua posizione che presentava ora un sicuro rifugio a chi fuggiva battuto o perseguitato; ora una facile occasione alle sorprese per chi tentava d' insignorirsene, si ripromise che innalzando una fortezza in luogo più opportuno dell' antica, avrebbe con questa tenuto a freno i cittadini e gli stranieri. Tal pensiere veniva non solo favorito ma incalzato da Antonio da Sangallo, che, peritissimo in queste costruzioni, poneva quest' opera innanzi a tutte, dicendo com' egli si prometteva che la fortezza di Perugia avrebbe servito di esempio a qualunque altra costruzione di tal fatta. Le case dei Baglioni parte si distrussero e parte restarono concentrate in essa servendo di stanza al castellano, e di alloggiamenti ai soldati.

Considera il Vasari la prestezza con cui eseguì Antonio quest' opera, la bellissima riuscita della quale fallì la previsione dell' architetto, non giungendo a tanto, nè poteva giungervi, che un edifizio il quale costò a lui tanti studi e fatiche, al Pontefice cure tali da non credersi ch' egli si movesse tante volte da Roma quante fece per venire a Perugia per invigilarne la costruzione, allo Stato grosse somme, dovesse perire pochi anni sono (1848) per mano dei medesimi cittadini a cui essa non poteva più dar cagione di timori e che non consideravasi ora che come un monumento degno di essere conservato per la storia e per que' pregi architettonici che si hanno pur necessari ai confronti dei progressi che ha fatto l' architettura militare moderna rispetto all' antica (1).

Il buon esito ottenuto nelle fortificazioni di Perugia indusse il Papa a seguire il medesimo partito in Ascoli dove la fazione degli Angelini teneva in continuo tumulto la città ed i paesi vicini. Il Vasari, discorrendo di questa fortezza innalzata con disegno del Sangallo, dice che mentre gli Ascolani pensavano che si dovessero impiegare in quella fortezza molti anni, avvenne, nel mettervi tosto la guardia, che que' popoli restarono stupefatti e quasi nol credevano. Ma tanta sollecitudine non sempre conseguibile in tali muramenti, viene spiegata dal Carducci in

un suo libretto illustrativo i monumenti ascolani da poco tempo lodevolmente pubblicato, nel quale dic' egli che l' opera del Sangallo non fu che un' aggiunta ai fortilizj che già esistevano fino dai tempi che venuto al soldo degl' Ascolani Galeotto Malatesta prese a risarcire ed a fortificare le mura e nel fondo della spianata di Via larga innalzò la fortezza. Qualunque però si fossero queste fortificazioni, la lapide ivi scolpita indica il fine cui si mirava nel munire di tali edifizi tutte le città soggette al dominio della Chiesa. Dalle quali provvidenze nacquero i grandissimi progressi che fece l' architettura militare; de' quali si va debitori al Sangallo (2).

Il Chiarissimo Carlo Promis, il più dotto che abbia trattato di quest' argomento in Italia nei tempi presenti, avvisa che col bastione, pensiero del secolo XV, opera del XVI, l' architettura militare moderna ebbe i suoi principii. Pensossi di poi alle opere esterne, che allontanando il nemico dal corpo della piazza ne prolungassero la difesa: pensossi a concordare in un solo uffizio le linee del muro, del fosso, dei bastioni e delle opere esterne, sprofondaronsi i fossi, s' abbassò il ciglio della scarpa, si coperse di terra, acciocchè le palle sfiorando il muro non levassero mortali scaglie; distribuironsi i rivellini sopra tutte le fronti, e se ne premunirono le porte, e l' opera delle mine e delle contromine infervorò: sicchè mentre il nemico con oblique trincere va avvicinandosi al fosso, formasi sotto il suolo come un' altra guerra nella quale assediati e assediatori si cercano, e si combattono in sanguinosi scontri con esplosioni, col ferro, col fumo, col fuoco.

E siccome quanto operavasi in fatto di belle arti svelava un gusto puro e delicato, così non andavano eccettuate le macchine di guerra, sebbene si potesse avere per inutile improntarle di tutte quelle finezze artistiche che competono a quegli oggetti che al lusso, o alla decorazione appartengono. Dicendosi quindi *tromba* la parte anteriore della bombarda, *coda* la posteriore ove si poneva la carica: la coda era di un pezzo solo: la tromba era talora di più pezzi riuniti a vite secondo la grandezza della bombarda. Per trasportare le grosse artiglierie da luogo a luogo svitavasi un pezzo dall' altro. Eranci delle

bombarde lunghe le sei, e sette braccia; erancene dalle cinquanta alle mille ed alle due mila libbre di palle; erancene di quelle a tirare le quali occorrevano cinquanta paja di buoi. Ognuna aveva un suo proprio nome tratto da uomini, da bestie, paesi, Santi. Si facevano ricchissime sì nella fusione, sì nel soccorso del cesello coprendole di emblemi, e teste, e animali, e vasi, e stemmi: talvolta con grave pregiudizio della solidità davasi a tutto il pezzo la forma qual di leone, qual di serpente. Del resto gittavansi dentro forme apposite con l' anima di legno.

Portate tant' oltre le maestrie nelle cose aderenti al servizio militare, e considerata l' eleganza e la leggiadria che davasi alle forme delle bombarde, ed eziandio degli archibusi, veniamo insensibilmente ad osservare che il progresso che facevano le arti dipendeva molto dall' esercizio promiscuo degli artefici che mentre nell' età nostra non evvi oggetto che non sia fatto dalla persona che esercita singolarmente la professione di formarlo, allora al contrario l' architetto che era chiamato ad innalzare una chiesa, un palazzo, lo era del pari se si doveva costruire un bastione, un rivellino, una fortezza; uno scultore tanto modellava una statua, come di finissimi intagli ornava, o una macchina di guerra, o un mobile qualunque; per cui da un esercizio non mai interrotto, e sempre variato, le arti salirono a quella gloria la quale venne meno quando sotto l' aspetto di perfezionarle si pretese che il pittore storico non invadesse il campo al paesista, e l' ornatista allo statuario. Ed è perciò che da tali divisioni venne infranta l' unità dei vari rami dell' arte, unità propria a promuovere l' eccellenza dell' arte medesima. Incominciaronsi allora le oziose dispute intorno alla preminenza fra la pittura e la scultura, e la pompa vana delle teorie si sostituì alle semplici tradizioni. Michelangelo fu chiamato ad ideare la più gran chiesa del mondo, e fu chiamato all' ufficio d' ingegnere quando si trattò di salvare la patria dai pericoli di un assedio. Ed Antonio da Sangallo non è per questo lato meno famoso di lui. Lo Stato della Chiesa fu il campo più vasto in cui potè esercitare il non comune suo valore. Perugia possedeva una delle sue opere più celebri, ma fu distrutta, e tutte le altre fabbriche che s' innalzarono dopo il

Sangallo difettano dello stile ch' erasi introdotto a Roma, e cominciava a diffondersi nello Stato dai discepoli ed imitatori di Michelangelo.

Gli storici di questa città citano fra gli architetti Bitte Caporali e dicono che dalla sua scuola uscì Galeazzo Alessi. Ma la celebrità che quest' ultimo si acquistò non è tanto dovuta alla di lui istruzione come a quella che ricevette in Roma da Michelangelo presso del quale rimase alcuni anni. Le opere lasciatevi, e la fama che lo accompagnò ritornando in patria gli fruttarono la superiorità in alcuni edifizii che ivi s' innalzarono. Vi si aggiunse la protezione del Cardinale di Rimini, al quale stando a cuore di vedere compiute le opere che aveva lasciate imperfette il Sangallo lo incaricò di ordinare onorevoli alloggiamenti nella fortezza. Corrispondendo egli al di lui desiderio fece camere sì bene partite, vaste e proporzionate, oltre loggiati sfogati intorno, che il Vasari ebbe a dire « che recarono stupore, com' eziandio furono degne del Papa che conducendosi più volte a Perugia le abitò » (3).

Sciolto l' Alessi da quest' impegno diedesi a servire il Cardinal Crispo che succedeva Legato di Perugia al Parisani, il quale gli commise il disegno della chiesa di Nostra Donna del Popolo, e del portico che le serve di pronao.

Raffrontandolo, dice il suo elogista Vermiglioli (4), sui rapporti delle arti e sulle angustie del luogo ove doveva costruirsi, bisogna dire che quest' edifizio nella sua piccolezza manifesta un ingegno educato nel bello delle arti, e per tale lo indicano le leggiadre modanature, la semplicità dell' ornato corrispondente al dorico stile usatovi, ed un certo pittoresco effetto che emerge da buona disposizione dei pieni, e dei vani, come il ben riflettere dei lumi con il magico contrasto delle ombre.

Dei quali pregi non è priva la chiesa ed il convento di S. Catterina parimente d' invenzione di Galeazzo. Considerati questi primi suoi lavori dal lato della maggiore purità e semplicità di stile a paragone di successivi, si vede chiaro che al far semplice si attenne finchè salendo in fortuna si rese talvolta ardito da rivaleggiare collo stesso suo maestro al che non gli venne meno nè l' ingegno nè il valore. Inclinano ad

arditezza gli ornati della porta della basilica di S. Lorenzo di sua invenzione. Il Vermiglioli stesso biasima in essi la soverchia abbondanza delle linee, la ridondanza dei risalti, la troppa spessezza dei corpi sporgenti e rientranti. Ma bisogna confessare ancora che quelli che noi diciamo presentemente difetti non furono allora considerati per tali, mentre non solo trovò questa sua seconda maniera di comportarsi negli ornamenti più che la prima seguitatori in Perugia, ma gli apre un campo molto più ampio di quello potesse somministrargli la sua patria a distinguersi. E ben ci avverrà di trovare l' Alessi impiegato nelle più insigni costruzioni delle città dell' Italia superiore. E ciò ne induce a dire essere queste le sole opere da lui lasciate in patria; sebbene scriva il Milizia (5) che vi disegnò molte nobili abitazioni, ma forse egli dir volle della provincia nella quale si citano come opere sue i palagi di Castiglione al lago Trasimeno ed altrove per la nobile famiglia dei Cornieschi (6). Comunque breve fosse la dimora che fece l' Alessi in Perugia non è però ch' egli non animasse colà pure con l' istruzione, e con l' esempio, quant' altri mai la riforma che si pretendeva introdurre nell' architettura, la quale sebbene non si possa certamente lodare, servì però di un eccitamento grandissimo allo studio delle scienze matematiche divenute anche più necessarie di prima pel bisogno che surse di conoscere la prospettiva applicata alle fabbriche, le quali volevasi che offrissero un aspetto grandioso e scenico. In tutte le città erano queste scienze con molto impegno studiate, e quel magistero aveva la maggior concorrenza di scolari degli altri rami di scienze nelle Università. In Perugia vi si dedicava con tutto l' ardore Ignazio Danti che, nato di nobile prosapia, nell' età giovanile votavasi a San Domenico professando le regole del suo Ordine. Non diremo de' suoi progressi in questa scienza che sono notissimi e non occorre il ripeterli, nè delle opere da lui scritte, e delle macchine da lui inventate per facilitare le scoperte astronomiche. Notiamo solo che quello che in questo riguardo più sorprende si è come dopo tanti perfezionamenti che queste macchine hanno ricevuti, quelle inventate dal Danti meritano tuttavia di essere studiate. Occupandosi di esse non tralasciava di spandere

i suoi lumi dalle Università, e questa Bologna non solo lo salutò maestro, ma gli è debitrice di avere aperta nella basilica di S. Petronio un' ampia orizzontale tangente onde di tratto in tratto riconoscere le declinazioni solari, e meglio determinare i solstizii e gli equinozii. Aprendo così il Danti una più agevole via al celebre Cassini che nel secolo XVII diresse una nuova meridiana in quel tempio medesimo la quale poi non si mostrò così invida a quei favori del Danti da toglierne ogni memoria come avvenne nel secolo passato non senza il dispiacere dei dotti (7). Vi coltivava eziandio lo studio della prospettiva, della quale pubblicò un trattato intitolandolo ai giovani suoi concittadini perchè se ne giovassero; e queste sue fatiche applicava pure all' architettura, del che si ha un saggio nei disegni della chiesa e del convento del suo Ordine al Bosco vicino ad Alessandria (8). Nè sarebbe essa l' unica conosciuta sua opera se si giungesse a scoprire con certezza che le logge del cortile di S. Damaso nel palazzo Vaticano furono innalzate di suo disegno, come vi delineò le carte geografiche (9). Ma comunque sieno pochissime le opere architettoniche ch' egli lasciò, era però in esse tanto perito che il Lanzi encomiandone i pregi nota fra questi la non comune sua attitudine nel dirigere le maestranze, e discorrendone a lungo fa eziandio conoscere com' egli accoppiasse alla dottrina le virtù che distinguono il cenobita osservante e pio.

Per conchiudere dicasi francamente che le ultime opere architettoniche dell' Alessi nelle quali lasciossi maggiormente guidare dal gusto che incominciava a diffondersi, che dalla propria inclinazione, hanno purtroppo molto contribuito a rallentare nell' animo dei cittadini quel piacere e quell' entusiasmo che promovevano loro gli edificii coevi all' epoca di Pietro Vannucci, decorati con quell' eleganza d' ornamenti che formano singolarmente l' ammirazione di quanti per modo d' esempio hanno veduto il coro della chiesa di S. Pietro dove ne' disegni di que' sedili impresse Raffaele tutto il sentimento del vero bello, e Sebastiano da Bergamo, con l' intarsio ne perpetuò la conservazione, adottandosi invece gli altri che provenivano da Michelangelo e dai suoi imitatori, che come dicemmo altrove cominciavano ad estendersi anche nelle provincie.

In questo stato si trovava l' architettura a Perugia quando il Vignola cercò indirettamente di ricondurla per una via che, se non era l' antica, aveva almeno il pregio di essere maggiormente regolata nelle proporzioni che non quella cui sembrava si volesse piegare.

Noi non siamo troppo facili a prestar fede ad alcuni autori di Itinerari, o di Guide, che vogliono disegni del Vignola il palazzo Fiorenzi e la chiesa del Gesù cominciata ad innalzarsi nel 1562; ma sappiamo bensì con certezza che opera insigne di quest' architetto è la chiesa di S. Maria degli Angeli fra Perugia ed Assisi. Fu desiderio del Pontefice Pio V che il santuario della Porziuncola divenisse come centro di un tempio che si accostasse per sontuosità e magnificenza alle sublimi e religiose memorie che risveglia e corrispondesse eziandio alle fabbriche esteriori che si erano innalzate circa quarant' anni prima a spese del Pontefice Clemente VII, e di Lorenzo de' Medici. Scelta di migliore architetto del Vignola non poteva aspettarsi, e l' edifizio ha giustificata quest' opinione, mentre come il palazzo di Caprarola è il suo capo d' opera fra i civili, la chiesa degli Angioli lo è fra i religiosi.

Tre spaziose navi che si distendono per 510 palmi e si dividono per i bracci della croce in 256 di larghezza formano l' insieme del tempio che è ornato di pilastri d' ordine dorico con archi piegati a sfogatissimo centro, ed è abbellito da sagomature che nella loro semplicità e purezza si confanno collo stile grandioso e magnifico che vi si è voluto far trionfare coronando il tempio di una cupola la quale s' innalza palmi 283 sotto il lanternino. Il Vignola fattone il disegno e fondata la chiesa non potè perfezionarla, ma Galeazzo Alessi, e Giulio Danti che sopravvennero furono fedeli nel seguirlo (10). Mal non ci apponevamo dunque dicendo che il Vignola con un disegno come era questo avrebbe arrestata almen per poco la caduta che minacciava all' architettura, mentre le lodi che riscuoteva stimolavano i giovani a preferire di studiare piuttosto questo, che altri di merito molto inferiore, e di architetti che non godevano la fama del Vignola.

I vicini Tifernati erano per numero e valore di artisti in condizione al disotto dei Perugini ed i monumenti coevi all' età che trascorriamo non ci recano cagione valevole di parlare di loro; quando non si eccettui l' antitesi che cade sott' occhio leggendo la storia delle due città, la quale spiega la differenza che passava fra i due principi confinanti. Mentre a Perugia si cercava che andasse distrutta perfin la memoria del passato dominio al segno che della Reggia del Baglioni non si permise che restasse neppure una pietra; Gian Paolo Vitelli invece nei primi anni di questo secolo fondava di proprio disegno un palazzo degno dell' illustre suo casato.

Gli dava una pianta rettangolare ed essendo in isola l' ornava di quattro magnifiche facce; e sontuosa ancora sorgeva la scala che mette ad una vastissima sala, di modo che il Mancini dice poter esso emulare il palazzo di un principe padrone di uno Stato molto più esteso di quello che possedevano i Vitelli (11). Ma costoro che conobbero in tempo le mire di Giulio II evitarono inimicarselo, e da usurpatori dei suoi diritti comparvero campioni e difensori del Papa e della Chiesa, e così se a Perugia si spianavano le case dei Baglioni, a Città di Castello invece i Vitelli rendendo più splendida e magnifica la loro residenza manifestavano volerne saldare coll' infingimento il dominio loro.

Seguendo Gian Paolo Vitelli l' esempio de' suoi maggiori studiandosi di creare una stanza degna di sè, non trascurava d' ampliare il tempio della Vergine (dell' Arco) compartendolo a croce greca; o se non lo innalzava affatto impiegava certamente molto danaro per abbellirlo e ornarlo esprimendolo gli stemmi che si vedono in più luoghi scolpiti (12). Se fu poi costume di molti di questi piccoli tiranni il mescere le opere profane alle religiose, questo fu più comune e prolungato di tutti nei Vitelli, la qual cosa abbiamo avuto anche altrove da osservare.

Fra questi piccoli Principi degli Stati della Chiesa, per le vicende in cui si trovarono involti, i Duchi di Urbino sono forse i più importanti, quali si potevano aspettare in un' epoca dove tutte le ambizioni cozzarono fieramente fra loro. Qualunque

però si fossero le conseguenze della loro condotta, la loro corte continuò sempre ad essere delle più splendide e niuna la superava nel possedere uomini di più alto valore nelle scienze, nelle lettere e nelle arti. Restringendoci a queste ultime è malagevole trovar chi raggiungesse in dottrina Bernardino Baldi il quale nato in Urbino nel 1553 fu il Varrone del suo tempo. Il paragone si trae da S. Agostino il quale parlando appunto di Varrone diceva: « che tant' ei lesse che è a stupire che » pur gli rimanesse tempo a scrivere alcuna cosa, e che tanto » scrisse quanto appena crederebbesi che si potesse leggere ». Il Padre Ireneo Affò numerava circa novanta opere scritte dal Baldi, alcune delle quali spettano all' architettura. Ma nè l' Affò nè altri che ci recarono le sue notizie dissero mai di niun edifizio innalzato con suo disegno. Era riserbato alla solerzia ed alla diligenza del P. Luigi Pungileoni di testimoniare con autentici documenti che la chiesa di S. Chiara d' Urbino avuta fin qua per opera di Bramante lo è invece del Baldi (13). Nè piccolo onore fu il suo di comparire Bramantesco nello stile in guisa da non distinguersi l' edifizio se fosse o no di Bramante. Di tal pregio non vanno prive molte fabbriche dell' Umbria, e le cagioni ne furono già da noi esposte. In Urbino, e Pesaro si tenevano in maggior pregio, che in tante altre città, gli antichi precetti dei trattatisti del secolo XV e certe foggie licenziose di architettare non vi si introdussero che in un' epoca più lontana da quella in che erano divenute pressochè generali nella capitale, ed in altre città dello Stato. Allontanavano gli architetti dal seguirle quelli a cui era confidata la direzione principale delle fabbriche di questi due piccoli ducati, e di tal vantaggio andiamo singolarmente debitori alle buone scelte di architetti, che facevano que' due principi.

Uno fra loro e forse il più tenace di tutti nel conservarle si fu Girolamo Genga nato in Mondolfo, nel ducato d' Urbino, che dalla modesta professione di tessitore di lane colla sua buona inclinazione, col suo ingegno, colla pieghevole sua indole salì con tanta maggiore sollecitudine che non sembrava conciliarsi colla giovanile sua età alla fama di valente pittore.

Esercitatosi alla scuola di Luca Signorelli dopo avere per alcuni anni insieme dipinto in Orvieto, riconobbesi idoneo a passare sotto la disciplina di Pietro da Perugia per fondarsi nella prospettiva, la quale era più conosciuta da lui che da Luca, ed avevasi pel miglior maestro di tutti. A questo ramo dedicavasi il Genga come a quello che apriva più degli altri la via della fortuna, e faceva scala all' architettura a cui aspirava interamente dedicarsi. Fattosi esperto prospettico ritornando dalla Toscana e da Roma in patria non trovò ostacoli ad un continuo pratico esercizio. Era in que' tempi generale l' inclinazione agli spettacoli, e producendosi questi in teatri formati per la circostanza, il prospettico aveva luogo a farsi conoscere rappresentando gli oggetti più variati e bizzarri in una maniera che facevano un bellissimo effetto veduti di lontano. Erano tempi ne' quali non si festeggiavano i grandi avvenimenti che con archi di trionfo, con fontane, con guglie, onde le strade dove passava il corteggio erano pomposamente ornate, e prendevano una lietezza molto diversa dall' antica quand' erano per lo più anguste e luride. Dipendeva dal buon esito che il pittore acquistasse molto grido; dalla sorpresa che nasceva vedendo gli oggetti che erano lì per farvi una fugace comparsa derivava in taluno degli spettatori la volontà di ordinare all' artefice di renderli di forma solida e stabile. Che da quest' usanza, divenuta generale nelle nostre piccole corti d' Italia, da non esservi vittorie, nozze principesche, arrivo di Signore che in tal guisa non si festeggiassero, noi ne deriviamo una fra le molte cagioni che hanno contribuito a dare ai palazzi delle nostre città un aspetto molto più teatrale degli antichi. Qui però va distinto l' uso dall' abuso che se ne fece. Girolamo Genga venuto a servire i Duchi di Urbino in qualità di architetto dopo di essere salito in gran fama come prospettico non dimenticò mai le maniere apprese dal suo maestro, e le fabbriche che tuttavia rimangono nei due ducati sentono tutte di quel gusto delicato e puro dei quattrocentisti per cui non ostante l' età in cui egli visse non hanno nulla di comune collo stile degli Alessi, dei Danti e di tanti altri che sono ben di poco più moderni di lui. La stima che i della Rovere facevano del Genga è chiara dalle

fabbriche di qualche importanza nell' urbinate, che sono tutte di sua idea, ma non men chiara è la gratitudine di quest' architetto verso il suo signore sapendosi come lo seguisse nel suo esilio, e gli fosse fedele sì nella disgrazia che nella prosperità. Ma come circostanze più favorevoli delle passate restituirono i Rovereschi alla loro sede, il Genga, più accetto non lo fosse stato prima, venne impiegato da loro a disegnare nuove chiese, e ad ornare i palazzi che si erano già con tanto fasto e splendidezza innalzati dai Duchi predecessori di Francesco Maria.

Per non dire di molti poniamo innanzi tutti quello di Castel Durante che fu dal Genga quasi a nuovo condotto (14); e così per dire di una chiesa, e tacere di altre, citiamo quella di San Francesco di Castel Baroccio, la quale non potendo egli compire fu poi perfezionata da un altro architetto (15). Il silenzio che seguiamo sulle sue opere minori lascia più spazio a diffonderci con un' estensione, che l' economia di questa storia non ammetterebbe, sull' opera in cui il valore del Genga risplende più luminosamente che nell' altre tutte.

Venuto Alessandro Sforza al dominio di Pesaro e nulla tralasciando che acquistargli potesse l' amore dei Pesaresi, studiossi eziandio di ornare la città di pregevoli edifizii.

La cima del vicino Monte Acio così denominato dal gentilizio della famiglia del principe de' tragici latini, e più modernamente S. Bartolo dalla vicina chiesa dei Padri Gerolamini, preferì egli a tutte le propinque colline per elevarvi un luogo di delizia, e scelse il giorno 23 di gennajo del 1469 per invitare l' Imperatore Federico III, che tornava da Roma dopo la sua solenne coronazione, a seppellire la prima pietra del novello edifizio dando a questo in memoria dell' avvenimento il nome d' *Imperiale*.

Sulla spianata dell' anzidetto monte fondavasi il palazzo in guisa da presentare un perfetto quadrato innalzandolo in due piani. Per un duplice ingresso si accede alla corte circondata di portici, ed a fianco del destro loggiato apronsi le scale che in due branche dividendosi introducono in nobili recetti coperti di travi di larice, compartiti in lacunari, e pavimentati di mattoncelli, e majoliche smaltate a più colori, e ornate con ogni leggiadria ed eleganza.

Nella parte inferiore erano le scuderie, e le caserme per uso de' soldati. Tutti questi sotterranei prendevano luce dall' alto con grosse muraglie, volte reali, robuste travi d' impalcature, massiccie sostruzioni. Fra i due ingressi nel principale rivolto dalla parte di levante innalzasi una torre che non solo a ricreamento ma ad esplorazione servire doveva.

Ma poichè la città di Pesaro venne a riunirsi, e far parte dello Stato di Urbino sotto i Duchi Rovereschi, Eleonora Gonzaga moglie di Francesco Maria nell' occasione che il marito di lei si trovava alle guerre, che molte correvano a que' tempi, pensò di preparargli pel suo ritorno una grata sorpresa colla erezione di una sontuosa fabbrica su quella deliziosa collinetta ove potesse ricrearsi negli ozi della pace, e dove il Principe e la Duchessa godettero poscia di passare parte dell' anno accogliendo a nobili trattenimenti i più distinti letterati della corte ed il fiore della nobiltà pesarese.

L' opera fu commessa al Genga il quale con saggio consiglio divisò di aggiungere il novello edificio all' antico dello Sforza mediante un magnifico arco il quale apriva un nobile accesso alla piazza dando al di sopra bella ed agevole comunicazione ai due palazzi.

Per tal modo, dice il Cavalier Mancini (16), potè l' architetto far lodevole ed economico uso per ambedue delle grandiose scale del primo per dare ingresso al secondo, al quale però non mancano altre scale secondarie.

Non descriveremo le parti interiori di questo palazzo le quali furon già descritte con molta accuratezza dal Mancini, e disegnate dal Bonamici e dall' Antaldi (17), ma sibbene dell' esteriore sua facciata. Direm di volo componesi essa di cinque nicchioni nella fronte ed altri due nell' avancorpo, i quali sono sostenuti da sodissimi e larghi pilastri che formano una loggia colle comunicazioni laterali alle sale, all' appartamento terreno, forniti di archivolti e mensole di bella maniera e disposizione. Ogni nicchione è ornato di cassettoni, o lacunari di figura ottagona a rilievo di mattoni ben tirati con altre nicchie e risalti rettangolari attorno simmetricamente ordinati. I pilastri pure e gli archivolti sono egualmente ornati di specchi e di

lunette di rilievo con zoccoli, spigoli e fasce tutte di pietra d' Istria che ne ingentilisce il prospetto e la decorazione.

Sopra, e nella corrispondenza degl' inferiori rilevano binati due pilastrini d' ordine jonico a cortina di mattoni sagomati con base attica e capitello di pietra dura elevati sopra piedestallo sino al parapetto delle finestre, e di questi pilastrini, o mostrine binate, se ne contano quattro nel mezzo, due altri simili nell' avancorpo a sinistra di chi osserva, e finalmente quattro semplici, due per parte, nei campi delle due finestre unite alle binate. Negli altri campi del soprapposto muro di fronte parimente lavorato a cortina e a specchi e riquadri rientranti e fra le mostrine si veggono sul mezzo tre altre minori nicchie con bugne quadrate superiori, e nei due estremi due finestre ornate di stipite e timpano con simili bugne tutte nella giusta relazione de' vani degli archi del portico inferiore. Ne' due svolti degli avancorpi a destra e sinistra altra finestra ornata; sull' avancorpo sinistro un finestrone a tre fornici, uno grande e due piccoli, con sopra ornato, pilastrini jonici, cornice, timpano e balaustri di pietra al parapetto. Corona tutto andantemente il prospetto con gli avancorpi uniti, una maestosa trabeazione dell' ordine suddetto in linea retta che armonizza con quella del parapetto e dello zoccolo de' nicchioni inferiori composta di architrave, fregio e cornice con mutoli e gocciolatojo di pietra dura ed altri membri compreso l' ovolo di mattoni sagomati. Questa stessa cornice percorre in una linea rettamente non solo per tutto l' esterno della fabbrica, ma ben anco nell' interno del cortile nobile con sano e lodevole accorgimento. Al di sopra della trabeazione prosegue un falso attico pure a cortina sopra zoccolo con altra piccola cornice superiore, sul muro del quale posa un' altra linea di eleganti balaustri intermediati da pilastri esattamente a piombo delle mostrine joniche del sottoposto ordine pure con zoccolo e cimasa di pietra dura; finalmente sugli avancorpi estremi s' innalzano due altane ora coperte, esse pure decorate di archi e mostrine binate.

Nel fregio della trabeazione leggesi la seguente iscrizione:

Fr. Mariae Duci Metaurensium A Bellis
Redeunti Leonora Uxor Animi Eius Causa
Villam Exaedificavit.

Passando il Cardinal Bembo per Pesaro conducendosi al suo Vescovado di Gubbio (18) volle visitare l' Imperiale e scrivendone alla Duchessa nel gratularsi della nuova fabbrica le diceva: « esser desso uno degli edificii meglio intesi che avesse » veduto condotto con vera scienza ed arte ed ornato d' in- » venzioni belle e leggiadre ». Certo ei soggiunge: « il mio » compare il Genga è un grande e raro architetto ed ha su- » perato d' assai ogni mia aspettazione » (19). Tali pregi non isfuggirono a molti eruditi che presero a descriverlo. Bernardo Tasso lo giudicò uno dei luoghi dove l' arte aveva meglio saputo gareggiare colla bella natura (20); al pari di lui lo descrissero il Leoni (21) e l' Agostini (22) per tacere dei biografi del Genga che lo misero in cima a tutte le opere di quest' architetto (23). Ma col venir meno che fece la corte dei Rovereschi anche all' Imperiale accadde ciò che fu comune a tanti altri edifizii del medesimo genere.

Cangiati i padroni, la villa non fu più curata ed il tempo e la mano dell' uomo ignorante che preferisce al pubblico decoro il proprio interesse lo spogliarono, lo depredarono. Le pitture degli uomini più insigni di que' tempi del Bronzino, dei Dossi, di Raffaellino, del Colle, dei Menzocchi, di Camillo mantovano si andarono a poco a poco perdendo, col trascurare d' impedire che o l' incrudire del verno, o il sole, o il penetrare delle pioggie non le danneggiassero. Per lo che presi dall' amore di patria carità il Montanari (24) ed il Mancini impresero a descrivere l' Imperiale qual ora si trova, e richiamando alla memoria quale si fosse prima del suo deperimento, vennero insensibilmente insinuando al presente ricco possessore esser pregio dell' opera non solo il conservare ciò che ora non è perduto, ma a ritornare tutto quel che si possa nel primo splendore.

Ma per rifarci allo scopo del nostro discorso non puossi mettere dubbio che la maniera con cui fu condotto questo

edifizio dal Genga non abbia servito a conservare l' architettura nell' urbinate a quel grado di perfezione a cui l' avevano fatta salire i quattrocentisti, mentre i contemporanei all' ultima età del Genga la facevano fuori di qua decadere. I frutti che ne raccolse questo Stato non sono solamente a considerarsi nelle fabbriche che vi s' innalzarono poco dopo morto il Genga, ma nel modo con cui fu coltivata l' architettura mentre, avuto riguardo alla sua piccolezza, pochi altri Stati d' Italia vi furono che numerassero tanti architetti civili e militari come Urbino e Pesaro, e fossero tutti di tal valore da essere anche oltremonte richiesti di fortificare città e di erigere rocche e castelli, nelle quali opere riuscirono famosi in guisa che il loro nome il tempo non ha potuto mai cancellare.

Lasciando Girolamo colla morte incompiuti alcuni edifizii pesaresi, non ebbero questi il medesimo fine che si deplorava nei romani dove i concetti del principale architetto si sconciarono, si storpiarono da coloro che furono chiamati a perfezionarli.

Siane un esempio l' Imperiale medesimo nel quale Bartolomeo di lui figliuolo ed i suoi discepoli trovarono molto a fare e pure ciò che fecero par cosa di un solo maestro. E quanto avveniva della villa può ripetersi del palazzo ducale di Pesaro che da Giorgio Vasari dicesi condotto (25) sul disegno del Genga. Il Sabatini a cui fu commesso dal Duca di prolungarlo per dar luogo all' alloggio della Duchessa Vittoria Farnese, disegnò anch' egli quel quartiere con tale e tanta intelligenza da rammaricarsi come uno degli appartamenti più nobili fosse cangiato in scuderie dai Cardinali Legati che furono scelti al governo della città dopo i Duchi. Il Passeri (26) ne ammirava le belle disposizioni e lo proponeva come un esempio degno di essere imitato in que' palazzi in cui richiedesi che le camere terrene oltre al buon aspetto abbiano comodo e salubrità, al qual fine insinuava ai giovani architetti di seguirne l' esempio con alzare quanto più si possono le loro basi perchè non difettino i vani in altezza, ed il suolo sia inferiormente sempre vuoto. Non andò solo distrutto l' anzidetto braccio dell' edifizio a cui aveva presieduto il Sabatini, ma cangiandosi padroni si

perdettero le pitture di cui erano splendidamente coperte le pareti delle spaziose sale; e del disegno del principale architetto appena se ne ha la memoria in alcuni archi del portico esterno, nella porta fregiata di leggiadre sculture, ed in alcune altre parti che per caso non furono ancora tocche dal martello.

Parlando qui per incidenza del ducale palazzo di Pesaro non perdiamo di vista quanto di volo accennammo che nei tempi in cui dominava la casa della Rovere vissero molti e valorosi architetti assai più che nelle città vicine. Ci restringiamo ai principali, e neppur di loro faremmo parola quando fossero più note di quello lo sieno le loro opere: ma come di alcune non se ne hanno che memorie manoscritte, ed altre sono puramente ricordate dai patrii scrittori i quali, fuorchè dai cittadini, sono poco conosciuti, così stimiamo onorino una pagina della nostra storia (27).

Non si dice dai detti storici qual grado fosse di parentela fra i due Genga e quel Simone citato nell' opera intitolata *Responsium* ec. scritta dal Simoni Lucchese medico del Re di Polonia Stefano Battori (1588) nella quale viene distinto per *Nobile Urbinate* e *architetto insigne*. È però nota la stima nella quale era tenuto dal Re Battori, che lo prese al suo servizio.

Nel 1581 fortificò egli vari luoghi sul fiume Duina, ed era molto caro ai Polacchi, come risulta da una sua lettera del 7 gennajo 1587 indiretta a Francesco I Granduca di Toscana, nella quale gli espone di aver posto in opera ogni mezzo per disporre i Polacchi ad eleggerlo Re, morto il Battori, e gli chiede una grossa somma di danaro per spargere fra gli elettori. Ma Francesco non acconsentì, e dopo pochi mesi uscì di vita. Da questa lettera apprendesi che Simone aveva dei fratelli senza sapersi il nome loro.

Accenniamo l' Arcangeli al quale va debitrice Senigallia delle fortificazioni del suo porto: Gian Giacomo Conte Montelabate cui per la medesima ragione tenevasi sicuro Pesaro essendo di robustissime mura e di baluardi munito. Ed a testimoniare di quant' ei sapeva per ben fortificare una città lasciò un codice del quale fece onorevole menzione monsig. Daniele Barbaro ne' suoi commentarii sopra Vitruvio. Lo emulava in

sapienza Guidobaldo Delmonte, le opere del quale somministrarono argomento a Bernardo Tasso di collocarlo fra gli architetti più celebri di quell' età, e con più di estensione a distenderne l' elogio Giuseppe Mamiani. Carlo Folgatti, trovandosi al servizio del Duca Guidobaldo II, continuò i lavori di cinta intrapresi dall' Arcangeli. Bartolomeo Giordani dopo aver atteso anch' egli alle fortificazioni dello Stato, passò in Francia dove finì di vivere lasciando fama di valoroso soldato e perito architetto. Non gli era inferiore Bartolomeo Campi che, nato a Modena, militò sotto le insegne di Guidobaldo II, e com' era frequente in que' tempi le lasciò per seguir prima quelle di Spagna, poscia le francesi, e rendendosi anche più istruito che prima non fosse nell' inventare macchine di guerra appianò gli ostacoli che si frapponevano alla conquista di Rohan, e molto operò nel 1563 nell' assedio di Orleans. Nella medesima condizione di militare architetto al servizio di Massimiliano II d' Austria salì in fama di valoroso il pesarese Paolo Gozzo.

Passiamo di volo il Terzi che di famiglia oriunda bolognese si estinse a Pesaro in Filippo, e dal servizio di architetto del Duca Francesco Maria passò all' altro di Sebastiano II Re di Portogallo nel 1577 il Thiene che originario anch' egli di Vicenza si stabilì prima in Urbino poscia a Pesaro. Lo storico Tortorini ce lo fece conoscere per uno de' più chiari architetti de' suoi tempi, e l' Agostini confermandolo aggiunge *nella sua sesta giornata Soriana* che era il *Monarca di tutte le scienze.* Enfatica espressione però da non farne gran caso in un' epoca nella quale sembrava non potersi lodare una persona che esagerandone le virtù. Farebbe minor senso se l' avesse praticata qual superlativo di lode all' altro pesarese architetto Giovanni Battista Zanchi, le cui opere sono veramente predicate per sublimi dagli storici più famigerati della Repubblica di Venezia, la quale servì in qualità d' ingegnere nell' isola di Cipro. Il suo trattato sul modo di fortificare le piazze (28) si vuole che sia stato il primo a pubblicarsi, e che Vauban siasi giovato molto delle sue invenzioni.

Ma se di questi Pesaresi sono note unicamente le opere militari, accoppiarono ad esse la civile architettura Francesco

Guerini, che essendo discepolo del Marchese Delmonte, ha dato il disegno in Pesaro della chiesa di Sant' Ubaldo; e Giovanni Battista Bernabei, del quale, parlando il Mucci nell' opera del porto di Pesaro, ci fa sapere che essendo stato eletto capitano del porto nel 1615 a tal grado fu promosso sul finire della vita per la stima ch' erasi acquistata di eccellente architetto. Si attribuiscono a suo disegno in patria le chiese di S. Carlo e di Nostra Donna della Misericordia. Nella quale ammirava il Conte Algarotti la semplicità delle riquadrature distribuite con mirabile simmetria e sostituite a tutti que' membri architettonici che formano il principale ornamento di molte chiese e qual esempio piuttosto raro di quell' epoca la faceva copiare (29).

A Nicolò Sabatini oltre la fabbrica del palazzo ducale fu allogato dal Duca Francesco Maria l' altro disegno della villa in Sant' Angelo in Vado e finì con l' avere la direzione di tutti i pubblici edifizi che si erigevano a spese del Principe. Non gli cessarono le commissioni morto Francesco Maria, chè venuto in pensiero ai cittadini d' innalzare, come in altri luoghi erasi fatto, anche in Pesaro un teatro per rappresentarvi la tragedia l' Asmondo, scritta da Giovanni Ondedei, il Sabatini dipinse ed ordinò le scene con tanto buon esito, che fattosi animo diede alla luce un' opera sulla pratica di dipingerle, la quale, stampata nella prima parte a Pesaro, fu poi compita nella seconda da Pietro de' Paoli e da Giovanni Battista Giovanelli ristampandosi unitamente alla prima in Ravenna.

Pesaro veniva emulata da Urbino che forse lo superava in copia e valore d' architetti, la maggior parte dei quali erano espertissimi tanto nella civile quanto nella militare architettura. Erano animati dal conoscere che i loro Duchi condottieri dei principali eserciti d' Italia preferivano gli Urbinati agli stranieri nelle fortificazioni delle città, e alle costruzioni delle macchine per gli assedii. Quest' è la principale ragione che ci fa trovare in Urbino un numero tanto maggiore di matematici e di architetti che non altrove, ed i nomi di costoro non rendono meno gloriosa la patria alla quale appartengono, che gli Stati al servizio dei quali spesso erano invitati a risiedere terminata la guerra; avvegnachè il Principe oltre il proteggere i proprii

dominii, era pure sollecito a fare lo stesso in quelli degli altri se vi scorgeva utilità. Difetto dei tempi i quali non erano ancor civili abbastanza per ignorare cosa nasca quando si pone in mano di soldati mercenari la salute dei popoli, e l'integrità degli Stati. Mancando poi queste occasioni, inframettevasi l'esercizio dell' architettura civile acquistandovi le città utile e splendore.

Un' intera famiglia di architetti ci offre il Terzi ne' suoi annali di Castel Durante nei Scirri. Fra questi Paolo valente nelle fortificazioni di Otranto, e Ciro più famoso di lui per avere istruito Bramante. Avevano coetanei principalmente il Cav. Cipriano Piccolpassi di famiglia di Bologna, trapiantata a Castel Durante nel 1486, morto il 21 di novembre 1579; egregio architetto militare avendo *fortificato per ordine del Papa, Ancona, Fano, Rimino, ed altri luoghi della Chiesa alla riva del mare che portavano sospetto dei Turchi;* scrisse un libro inedito sulle fortificazioni delle città e terre dell' Umbria; e dettò tre libri dell' *arte del vasaio* con 180 figure cui Giovanni Battista Passeri, giudice competente, dice bellissime. Tennero dietro a quest' egregio architetto Gentile Veterani e Lattanzio Venturi, celebrato il primo dal Baldi per le magnifiche proposte onde facilitare nel 1474 la conquista di Volterra; famoso l' altro per le fabbriche innalzate con suo disegno a Parma, e per i lavori di Loreto dove fu eletto architetto della basilica.

A capo di tutti questi poniamo Jacopo Fusti detto Castriotto, il quale, dopo aver servito in qualità d' ingegnere in Francia nel regno di Enrico II e di essero stato col Pontefice Giulio II all' assedio della Mirandola, pubblicò nel 1564 il suo trattato delle fortificazioni della città in Venezia pei *tipi di Borgo Minieri.* Il Baldi dice che lo emulava l' urbinate Bartolomeo Centogatti al quale attribuisce l' invenzione dei baluardi, senza però distinguere gli antichi dai moderni. Imperocchè i torrioni che si alzavano molto sopra il muro, e per lo più quadri o merlati in cima, difendevano la parte dei luoghi fortificati e le cortine ossiano le mura finchè erano in linea retta. Furono poi rase le torri ed il muro era tutto nella stessa linea orizzontale, ma continuarono a sporgere dalla linea esterna del muro le

basi di questi torrioni a difendere la cortina, ritraendo spesso il nome antico di torrioni e prendendo anche quello di bastioni o baluardi ed erano, come abbiamo detto altrove, per lo più quadri. Questi si fecero poi rotondi ed attaccati al muro con due minori curve in senso contrario. Finalmente si videro circolari e poligoni ed attaccati al muro con due minori curve parimenti in senso opposto chiamate orecchioni. Ignorandosi a quali di queste invenzioni intenda la testimonianza del Baldi dicasi che il Centogatti associava al valore della militare architettura, la scultura e la pittura in modo da meritare le lodi del Lomazzo, ed in queste arti istruiva i suoi concittadini citandosi dagli scrittori patrii fra i suoi discepoli Giovanni Battista Comandino figlio di Comandino segretario del Duca Federico, al quale fu riservato di compire le fortificazioni di Urbino restate imperfette per la morte del suo maestro. Fece pure il Lomazzo menzione dell' altro urbinate Giovanni Battista Clarici, ed il Lazzarini, dallo stile seguito in un' ancona d' altare con l' Annunziata esistente col suo nome e l' anno 1544 nella chiesa di S. Giovanni dei Riformati di Pesaro, lo giudicò discepolo di Tiziano. E nelle matematiche s' acquistò pure molta rinomanza avendo frequentata la scuola del Comandino. Nell' altra del Genga si formò Baldassare Lancia che eletto ingegnere della Repubblica di Lucca nel 1545 le molte opere di fortificazione che rifece gli meritarono la stima del Duca Cosimo I che lo elesse ingegnere di tutti i fortilizi del suo Stato. Raffaele Spaccioli, nipote del Castriotto, e discepolo anch' egli del Comandino, venne impiegato in Francia acquistandosi gran fama nelle fortificazioni da lui dirette a Calais. Muzio Oddi discepolo del Marchese Guidobaldo Delmonte attese piuttosto alla civile che alla militare architettura. Dopo averla esercitata con molta lode a Lucca ed a Loreto, voltò l' antica cupola della cattedrale di Urbino; finchè percosso dalla calunnia che lo fece comparire amante della moglie del Duca Francesco II, fu chiuso nella fortezza di Pesaro, ed essendogli negata ogni comodità scrisse col carbone la sua opera degli *orologi solari*. L' originale esisteva nella Biblioteca Albani da dove sparì quando nelle vicende politiche sul finire del passato secolo fu depredata.

Riacquistata dopo alcuni anni la grazia del Duca andò ad insegnare le matematiche a Milano e tornato in patria già vecchio vi morì l' anno 1639.

Chiudiamo la serie di questi architetti pesaresi e urbinati con Francesco Paciotto il cui nome è troppo chiaro per non conoscersi dagli amatori di questi studi. Quasi tutti i Principi d' Europa profittarono del di lui valore negli edifizii civili e militari e quanti hanno scritto sopra tale argomento si sono compiaciuti di farne splendere l' ingegno. Il P. Vernaccia delle Scuole Pie ne ha scritta la vita, ma essa benchè degna di essere pubblicata, giace in Urbino tuttora inedita.

Essendo stata gran parte delle sue opere militari in Piemonte dove visse lungamente, nelle guerre di cui il regno fu teatro nei tempi a noi vicini andarono distrutte. Dicesi, per esempio, del castello di Cuneo innalzatovi dal Paciotto per ordine di Emmanuele Filiberto, raso al suolo nel 1801 dopo la battaglia di Marengo; così di Servigliano fortificato da lui, in appresso distrutto. E com' egli non era inferiore ai lodati suoi concittadini anche nella civile architettura si sa da Annibale Caro che il Paciotto inviò a Margherita d' Austria, che dimorava in Anversa, il disegno del palazzo che doveva innalzarsi a Piacenza che poi (ignorandosene la cagione) fu nel 1559 cominciato dal Vignola e compiuto dal suo figliuolo Giacinto.

Mentre queste arti prosperavano nei due ducati, un' occasione presentavasi favorevole, per emularli, alla provincia delle Marche di Ancona.

La prodigiosa traslazione della S. Casa da Nazaret a Loreto infiammava di devozione gli abitatori e gli stranieri verso la Vergine Madre. Coi pellegrinaggi giungevano doni d' ogni genere e valore da impiegarsi a circondare quel prezioso simulacro di un tempio magnifico. I Pontefici per i primi concorsero a quest' opera e dicesi dal Vasari che Paolo II spedì Giuliano da Majano » perchè la chiesa che era piccola e poco ornata ampliasse con » buon disegno dandogli bella forma (30) ». La qual opinione però può essere facilmente confutata dal sapersi che Giuliano morì a Napoli prima di quest' epoca, e dal silenzio delle antiche cronache le quali, mentre raccontano i più minuti particolari,

non tacerebbero come tacciono dell' architetto principale della chiesa. Posto dunque che esso ignorasi, usciamo da quest' incertezza incontrando nelle anzidette cronache narrato che rimaste, non sappiamo per qual ragione, interrotte le opere del primo architetto, dubitando i fabbricieri che i pilastri che avevano innalzati non fossero bastantemente solidi a reggere il peso della cupola incominciata, e non finita, fecero consapevole dei loro timori Giuliano da Sangallo, il quale si trovava a Prato, invitandolo a venire a Loreto. V' aderì egli e postosi in viaggio insieme con alcuni muratori e scalpellini giunse in Loreto ove dimostrò essere agevole riparare a que' danni temuti dai fabbricieri, i quali animosamente determinarono d' incaricare il Sangallo del lavoro che proponeva. Ai 29 di settembre del 1499 cominciò il detto architetto la costruzione della gran cupola che sovrasta alla santa cappella e gli furono assegnati in premio di sue fatiche mille scudi d' oro. L' aprirsi però che fece poco tempo dopo in più parti ha dimostrato che fallì nel fine. Passarono alcuni anni senza che si prendesse provvedimento alcuno, ma crescendo a poco a poco il pericolo, e facendo i fabbricieri istanza al Papa perchè vi si riparasse, incaricò egli nel 1509 Bramante di recarsi a Loreto il quale, trovati gli archi e i muri della nuova fabbrica che minacciavano di rovinare, alcuni ne fondò, ed altri con robusti speroni fortificò. Il Vasari raccontando questo fatto non combina nel nome dell' architetto ed il merito di aver ridotto la chiesa come ora trovasi lo attribuisce ad Antonio da Sangallo venuto a Loreto per ordine di Clemente VII (31).

Ma che tal merito si debba a Bramante, anzichè ad Antonio, è altresì dimostrato dalle carte originali dell' archivio, e stimasi dovere a queste prestare maggior fede che alle parole dell' aretino, il quale abbiamo più volte scorto poco esatto ne' suoi racconti: ma d' altronde le minute circostanze ch' egli pone innanzi per accertare che al Sangallo fu data dal Pontefice quella commissione ci farebbero alquanto dubitare; quando non ci si presentasse un' altra ragione la quale può dare un peso anche superiore a quello che a prima vista non appaja dal documento che parla dell' incarico dato a Bramante.

Seguendo il Vasari, Antonio non comparisce in Loreto che col solo fine di riparare al pericolo di cui era minacciata la chiesa; quando all' opposto il detto Vasari non si oppone a credere che di Bramante sia il disegno degli ornati della santa cappella e di tutto l' edifizio esteriore che, circondando per tre lati la piazza, fu innalzato perchè servisse di abitazione ai prelati ed ai sacri ministri. Conciliando l' epoca delle riparazioni del tempio colle anzidette nuove murature e con l' arrivo di Bramante diviene molto verisimile, che piuttosto a lui che ad altri si confidassero. Per cui si conchiude che di Bramante fu l' idea, e di Sangallo il perfezionarla; essendo stato il primo costretto a ritornare in Roma dove i molti lavori che vi aveva lasciati lo richiamavano. Taluno che abbia letto il capitolo riguardante la storia di questa basilica nelle *memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca,* forse non troverà coerenza fra quello che si disse allora e ciò che scriviamo presentemente; ma sappia che dove si tratti di pure opinioni desse subiscono que' cangiamenti, a cui ha dato luogo il successivo studiare e riflettere sui medesimi argomenti. E dove a variare non siamo stati costretti tralasciamo di entrare in tanti altri minuziosi particolari quanti sarebber quelli a cui ci condurrebbe il descrivere parte a parte la basilica, essendo cosa molto diversa narrare la storia architettonica di una provincia, dall' abbracciarla tutto in un piano così vasto quale è quello che abbiamo preso a seguire.

Basti il sapersi che, crescendo nei Papi e nei fedeli l' impegno di ornare questo luogo, gli scultori di maggior grido furono scelti a scolpirvi statue e bassi rilievi che effigiassero le glorie di Maria di modo che richiedendo tali opere l' impiego di molto tempo, alcuni vi fermarono dimora e la concorrenza dei lavori fece dire al conte Cicognara che con l' aprire che fece la sola famiglia dei Lombardi un' officina a Recanati (quattro miglia da Loreto) il paese divenne un *emporio di opere d' arte.*

Come questi estesero il buon gusto per la scultura nella provincia marchigiana, lo diffusero pure gli architetti. Siane la prova che il nome di Bramante notissimo nell' Umbria, e nelle

altre città dell' Italia superiore incomincia ora trovarsi scritto nei documenti degli archivj della Marca o per edifizj da lui diretti o che furono confidati ai suoi discepoli o imitatori. Alcuni di questi scolari appartengono ad Urbino che impiegati prima nella Basilica in qualità di architetti passarono poi nelle altre città della Marca invitati a dirigere quelle fabbriche che i Municipii o i cittadini deliberarono che sorgessero belle ed onorevoli. Non tardarono ad associarsi a questi altri architetti stranieri all' Umbria presivi dalla fama della basilica di Loreto e dalla probabilità di trovare occasioni onde applicarsi in opere che loro procurassero utilità e rinomanza in paesi che scarseggiavano di architetti. Per dire di uno citeremo Galasso da Carpi (e non da Corfù come avvisò il P. Civalli nella sua visita triennale) che essendo in Loreto a presiedere i lavori della basilica fu incaricato dai cittadini di Macerata del disegno della chiesa suburbana di S. Maria delle Vergini ed in quest' opera da lui compita nel 1573 riuscì maggiore d' ogni aspettativa, mentre non ha posseduto la città nè prima nè poi edifizio che lo superi in venustà ed eleganza. Studiossi Galasso d' imitare lo stile di Bramante (32).

Presentasi la chiesa in lunghezza, e larghezza di palmi 182, ed alta palmi 175; ha la forma di croce greca, ogni capo della quale termina in semicircolo; quattro pilastri di base quadrata con capitello dorico sostengono la cupola ottangolare che maestosa innalzasi nel mezzo. Il carattere di quest' ordine è la sodezza; dunque la moltiplicità dei membri non gli conviene: le cose sode e grandi debbono avere grandi parti, ed in conseguenza poche divisioni. A tali precetti si attenne il nostro Galasso il quale, dando a questa chiesa uno stile grave e maestoso, si tenne lontano da ogni ornamento.

A parer nostro l' architetto della pianta della chiesa delle Vergini non pensò mai a facciata esprimente un tipo non uniforme alle parti laterali e contermini, ma volle che la fabbrica si mostrasse da ogni parte per una croce greca qual è; perciocchè noi giudichiamo un' aggiunta quella facciata che ora si scorge ed a nostro avviso i capricci e le goffagini in cui dà, lo dicon chiaro. In simili casi anche Bramante non pensò mai a

facciata che avesse concetto diverso dagli altri lati, intimamente persuaso di quel principio che deve aversi fermo da tutti gli architetti cioè che la parte esterna di un edifizio deve corrispondere per quanto sia possibile all' interno.

Incamminavasi sulle tracce lasciate dagli architetti del secolo XV un altro architetto, il quale se non appartiene alla Marca pei natali, può dirsi di questa provincia pel lungo soggiorno che vi fece. Nomavasi Cola Filotesio, e derivando dalla piccola terra dell' Amatrice nel regno di Napoli essendo ancor giovane l' abbandonò per vivere tranquillo in un luogo meno soggetto ai tumulti della guerra. Aveva Cola sortito dalla natura un' attitudine singolare per le arti del disegno, in guisa che mentre scorgesi nelle sue opere uno stile che si allontana da quello di molti suoi coetanei, ignorasi poi di chi sia stato discepolo e si sostiene da quanti scrissero di lui che non mai si condusse a Roma. Il Vasari è il solo fra i biografi che abbiamo consultati che dica studiasse da Marco Calabrese, ma pensiamo che il Vasari abbia solo vedute pochissime dipinture di lui, che furono la maggior parte in Ascoli, dove forse l' aretino non ebbe occasione mai di condursi, le quali invero dallo stile del Calabrese sono tanto lontane che non basta l' autorità del Vasari per accertare una cosa a cui l' occhio non possa mai consentire.

I primi suoi passi furono certamente diretti verso Città di Castello, e ciò si argomenta dai disegni di alcuni edifizi che più adulto v' innalzò, dai quali si apprende che il suo stile erasi formato collo studio che fece nei monumenti esistenti nella provincia dell' Umbria e singolarmente a Perugia. Venuto dopo qualche tempo in fama di valente architetto, la famiglia dei Vitelli prendendolo a proteggere non solo lo incaricò della direzione del palazzo di cui più sopra abbiamo discorso, ma avendo eglino in feudo la terra di Accumuli a Cola si rivolsero onde, fortificatala, internamente vi aprisse delle strade comode per utile e diletto di quegli abitanti. Le quali opere restando imperfette, essendo passato il feudo dai Vitelli agli Orsini, fecero decidere Cola ad abbandonare questi luoghi (33), per condursi all' Aquila dove era ardentemente desiderato da que' cittadini

perchè dasse opera all' innalzamento della facciata della chiesa di S. Bernardino, che per devoto senso del popolo, e per le calde esortazioni di S. Giovanni da Capistrano era compita splendida ed elegante fino dall' anno 1472 colle offerte e coi lasciti di molte pie persone. Eresse egli la stessa facciata nell' anno 1527 come si vede dall' iscrizione apposta in una pietra che fa angolo nel vano del primo ordine verso terra nella quale è indicato il nome dell' autore, e l' anno nel quale venne eseguita (34). Errano pertanto gli scrittori (e con essi lo stesso Massonio) i quali asseriscono, che questa facciata venne cominciata nel 1525 e terminata nel 1542. La data dell' iscrizione e le recenti osservazioni del sig. Angelo Leosini nei suoi monumenti artistici di Aquila (35) ce ne assicurano: d' altronde quest' epoca coincide cogli altri racconti conosciuti della vita di Cola. Lo stile di questa facciata accenna ad un fare novello nell' architettura, quasi l' arte facesse i primi sforzi per francarsi dalle maniere antiche e venire allo stile greco e romano.

La faccia è a tre ordini. Il primo è dorico con colonne snelle e ben fatte, termina con un bellissimo architrave tutto ornato di emblemi cristiani sui quali sta la cifra di S. Bernardino. Il secondo ordine è ionico con cornice ed architrave che riporta a grandi caratteri la dedica del tempio. L' ultimo ordine è corintio, e pone fine all' edificio col suo cornicione grandioso ad un tempo ed elegante. Le finestre, le porte, e tutti gli ornamenti sono belli e vaghi: l' insieme ha un non so che di grave ed imponente, che nulla lascia a desiderare. Il Promis che la visitò nel 1840 ci accertava che lo stile non può essere nè più leggiadro, nè più elegante.

Altre opere di lui non si rinvengono nell' Abruzzo in fuori forse del duomo di Atri (36). Le opere sue principali si trovano invece in Ascoli. Nel ricordarne alcune non seguiremo l' Orsini troppo franco nel giudicare, ma ci atterremo piuttosto ai giudizi del lodato Carducci, che riteniamo meglio fondati di quelli dell' altro scrittore il quale scrisse in un' epoca in cui non si misuravano le cose colla diligenza che oggi si desidera.

Chi ben considera l' antica condizione di Ascoli scorge essere stata questa una delle città della Marca d' Ancona la quale

dovè presentare ad un architetto occasioni superiori a molte altre.

Uscendo dalla spiaggia dell' Adriatico e salendo per alcune miglia, trovasi essa situata alla cima del colle in una spaziosa e ridente pianura. L'esteso suo circuito per cui nei tempi che fu sede principale del Piceno aveva gran numero di abitatori, concede agli edifizi di figurarvi in tutta la maestosa loro imponenza. Aggiungi l' abbondanza delle pietre da taglio le quali somministrano le vicine cave che provvedono eccellente materia per fabbricare. Le quali favorevoli circostanze hanno dovuto contribuire non poco a fare risolvere il Filotesio a scegliere per suo soggiorno questa città giacchè, oltre il profitto che vi trovò di esercitare le arti di pittore e di architetto, ebbevi altresì occasione d' incaminarvi molti discepoli che, lui morendo, continuarono ad abbellirla di onorevoli edifizi.

Le idee che aveva acquistate sugl' innalzati nel secolo XV nell' Umbria espresse chiaramente ne' primi suoi edifizi ascolani: ma di mano in mano che le commissioni si aumentarono anche Cola, passando i limiti richiesti da quegli esempi che aveva presi ad imitare, irruppe senza quasi avvedersene nelle licenze e ne' capricci ai quali l' architettura incominciava ad inclinare.

Il portico che circonda la piazza di Ascoli è un chiaro esempio della prima sua maniera di architettare. Le larghe e spaziose arcuazioni posano sopra colonne isolate con capitelli compositi che richiamano alla memoria le sagome praticate dai seguaci di Brunelleschi a Firenze e ripetute nell' Umbria. Così dicasi del cornicione sovrastandovi il merlato poco opportuno alla delicata architettura del portico ma analogo al finimento di cui era già condotta la piazza.

A scorgere però più chiaramente di quello che permetta lo stile del detto portico, chè Cola aveva in animo d' imitare Brunelleschi e Bramante, valga l' esempio del continuo stilobate che finse nella quadrilatera chiesa di Santa Margherita con un portico anche qui di un ordine di pilastrini sopra cui ricorreva del pari continua la relativa trabeazione; decorazione tutta gentile e traricca alla bramantesca di ornamenti (57).

Analoga eleganza e semplicità spirano gli stipiti delle finestre a tabernacolo disegnate nel palazzo Bonaccorsi, e più pronunziati eziandio nel cortile, compartito in due ordini di colonne, alle quali sono imposti capitelli affatto bramanteschi.

Un' idea a questa corrispondente spiegò nella facciata dell' episcopio innalzata nel 1532 a spese del Vescovo Filippo Roverella. La descrive il Carducci « in un basamento bugnato con » sommo garbo, coronato da semplice e gentile cornice archi- » travata, poche anguste finestre con modestissimi ornamenti » disposte nei larghi e nudi spazj dei due piani superiori, breve » cornicione sotto lo sporgente tetto. »

Un semplice e leggiadro concetto espresse poi nella chiesa chiamata di S. Maria della Scopa anticamente detta della disciplina, o dell' osservanza.

Scorgendo que' confrati minacciare rovina l' antico tempio che rimontava al 1364 deliberarono non doversi perdere l'occasione che Filotesio era fra loro per distruggerlo e riedificarne uno nuovo di suo disegno. Accettatone Cola l' incarico, e postosi all' opera, ripartì l' ampiezza della facciata con lesene corintie elevate sopra piedistalli, e tra esse aprì tre porte lasciando con bell' effetto di grandiosità del tutto nudo il resto delle pareti fino sotto il bel cornicione dell' ordine; sopra il quale poi innalzò un attico e un timpano finale non perfettamente in buona relazione col tutto. Molto meno analoghi alle idee di Cola sono gli ornati delle porte e della finestra (più manierata ancora) e dell' arma del Capitolo Vaticano che vi sta sotto, la quale vi scolpì nel 1585 Giuseppe Giosafatti. Rimanendo quindi per tali intromissioni poco soddisfatto l' occhio del di fuori, lo sarebbe dell' interno se anche qui non fosse mancato il pensiero di sacrificare la quiete e la sobrietà che spandeva la sua architettura con ogni genere di abbellimenti i quali disturbano quel sentimento di pietà e di raccoglimento che deve annettersi alla santità del luogo.

Questo sentimento unito alla venerabile tradizione di una remotissima antichità spiegavasi alcuni secoli sono nel duomo di Ascoli. Esistono tuttavia delle muraglie le quali indicano una vetustà non minore del secolo IV com' è altresì indicato dalla

ossatura della cupola ottaedra che ad onta di alcune superficiali modificazioni ed imbellettature, nell' analogia che ha con alcune pochissime longobarde, lascia argomentarne l' origine dal Vescovo Anclere il quale reggeva la diocesi d' Ascoli nel 735. Non bastò la solida sua costruzione a conservarne l' incolumità, mentre nel secolo XV ampliandosi il duomo venne alquanto cangiato, e dove erano le colonne si sostituirono alle navi dieci piedritti ottagoni. Qual pure ne sia stato l' effetto nell' interno della chiesa da questa, e da altre variazioni, non potè esso certamente riuscire così opposto all' antico come vedesi ora.

Volgendo poi lo sguardo alla facciata sarebbe difficile persuadersi esser questo disegno del tempo e dell' autore stesso del portico che circonda la piazza, dei palazzi Bonaccorsi e Malaspina (lodevole questo per severità e proprietà di stile), della chiesa di S. Maria della Scopa, e della parte già descritta del palazzo vescovile se la storia e la data del 1532 che leggesi nel fregio non ne porgessero piena certezza.

Smodate masse, goffi profili, fantasie disgraziatissime uscivano qui di mano a Cola, tanto altrove lodevole per eleganza e sobrietà lasciando, dice il Carducci, in quest' opera un tipo delle scorrezioni che invasero l' architettura due secoli dopo. Si notino le lesene doriche malamente attergate alle salienti colonne corintie, e la strana deformazione dei loro capitelli violentati incompatibilmente ad accomodare le proprie linee con quelle del capitello dell' ordine principale: le colonne joniche della decorazione dell' ingresso longitudinalmente per metà mutilate, e sottratte via alle loro basi e capitelli ed altre molte che taccionsi di disdicevolissime singolarità. In pochissimi casi avviene come a questo in cui due maniere tanto opposte fra loro si offrono allo sguardo da non credersi che l' un' opera sia della stessa mano dell' altra. Cercando le cagioni che a ciò hanno potuto indur Cola (chè quelle di piaggiare il gusto che incominciava a spiegarsi, sarebbero di piccolo momento se ben si avvertano le difficoltà che incontra un architetto che non sia dell' ingegno di Cola per riuscirvi), noi le ravvisiamo apertissime appunto dalla pompa che quest' uomo dotato di un valore e di una fantasia superiore ai suoi coetanei vuol pur fare

dell' ingegno che possiede. Introdotte nell'architettura delle forme capricciose e bizzarre diveniva una gloria per gli architetti il superarsi l' un l' altro nel riprodurle. Abbracciatosi questo partito da Cola, scemerà forse la sorpresa del vedere che le stranezze che presenta l' aspetto della facciata del duomo sono analoghe a quelle dell' altra del palazzo del Governo con alcuni altri edifizii che corrispondono all' epoca degli ultimi anni della sua vita. I suoi discepoli si diedero ad imitare piuttosto le ultime sue opere che le prime, e perciò dove si crede che colla lunga dimora in una città di un artefice di sì gran fama com' era Cola, l' arte ne avvantaggiasse, questa si vide purtroppo involta, anche prima che negli altri vicini paesi, in tutte quelle sconcezze le quali abbiamo più di una volta compiante. Le quali conseguenze tanto meno sorprendono quanto più si pensa che trova sempre maggior favore l' arte quando si crede sciolta da ogni vincolo di precetti e libera di poter vagare negli spazi di una ardente immaginativa, che allorquando è costretta a non uscire dal naturale suo corso.

Se in Ascoli l' architettura passava dall' uno all' altro stile per opera di un solo architetto, non esporremo altri esempi che si esplicarono nella medesima provincia dove la cosa stessa accadeva senza però si replicasse il caso d' Ascoli mentre in niun altra città della Marca nè tante fabbriche nel medesimo tempo s' innalzarono, nè vi fu un architetto a cui se ne confidasse la generale direzione come in questa.

Per le cagioni dunque superiormente esposte gli edifizii civili della Marca rimontano per la maggior parte agli ultimi anni del secolo XVI, così non essendo ivi che pochi gli architetti, si ricorreva a Roma e al loro arrivo vi portavano quella corruzione di stile che manifestamente si scorge dal confronto che può farsi in questi paesi fra gli edifizii precedenti ed i moderni. Nè si speri di trovare in condizione diversa dalla Marca, la Romagna, chè anzi le vicende alle quali soggiacquero quelle città ritardarono le occasioni; e fattesi propizie non furono troppo favorevoli ad ornarne l' interno di edifizii che richiamino alla memoria le epoche felici di Leon Battista Alberti, dei Brunelleschi e dei Bramanti.

Era la Romagna nei primi anni di questo secolo in potere del Duca Valentino, e le convulsioni politiche vi erano più funeste che altrove. Quest' uomo tanto crudele e di così perversi principii politici, ottimamente conosceva ciò che poteva formare la felicità dei suoi sudditi; egli vi esercitava una rigorosa giustizia e manteneva inviolabile la pubblica sicurezza. Tutte le fazioni erano compresse, tutti i furti dei Magistrati e dei Principi erano cessati, tutti gli uomini più chiari avevano nel Borgia un illuminato protettore, i militari trovavano avanzamento negli eserciti, o nel comando delle rocche del Duca, i letterati venivano doviziosamente provveduti di benefizii ecclesiastici, nè verun Romagnolo poteva senza timore figurarsi il ritorno dei piccoli antichi Signori (38).

Quand' anche però la Romagna andasse esente dal ritornare in mano di que' Principi che il Duca Valentino aveva costretti ad abbandonarla, vedeva bene che la signoria del Borgia era avversata fieramente dagli emuli, e che un giorno, o l' altro sarebbe dovuta cadere in dominio di un nuovo padrone. Questo pensiere acquistava valore dalla maniera diffidente colla quale regnava il Valentino, e teneva eziandio lontani i cittadini dall' intraprendere veruna di quelle opere che autenticano ai futuri esser sorte ne' tempi ne' quali regnava tutta la quiete e tranquillità necessaria per attuarle. Non ci si opponga che non mancano all' Italia edifizii cospicui i quali rimontano a que' tempi ne' quali fu essa maggiormente travagliata dalle guerre, dalle fazioni, e da tanti altri flagelli. Non ci opponiamo riferendoci ad opere pubbliche ed anche private, ammettiamo che alcune ne sorgessero; nondimeno è certissimo che mai le città in generale tanto non crebbero per magnificenza di edifizii quanto verso la fine del secolo XVI, lo che manifesta che le ricchezze, dapprima nascoste, si disserrarono e si sparsero tosto che tornata la serenità si allontanarono que' pericoli che avevano sfidati gli animi degl' Italiani. In Romagna vedesi ciò chiaramente quando si eccettuino gli edifizii pubblici sacri o civili innalzati da' suoi principi, o dalla pietà di alcuni cittadini prima che tornasse liberamente in dominio della Chiesa; fra i pertinenti ai privati è raro scorgerne di sontuosi che

precedano quest' epoca. Abbiamo parlato di alcuni che coincidono col governo dei Malatesta ed avremmo dovuto toccare anche del tempio di S. Maria del Monte di Cesena pregevole per la sua architettura se non avessimo creduto di dover dare qualche peso all' opinione generale che l' asserisce innalzato con disegno di Bramante e perciò ammetterlo piuttosto nella serie delle opere sue anzichè dargli un posto fra gli edifizii dell' epoca precedente. Ma viene a proposito ora ciò che abbiamo ripetuto altrove, che mentre le voci popolari non vanno disprezzate si deve però sottoporle ad un maturo esame. Non incontrasi incertezza affermando che la chiesa della quale imprendiamo ora a discorrere rimonti ad un' antichità superiore al secolo XI (39), ma è parimenti certo non esistere documento che ci trasmetta notizia ch' essa cangiasse di forma prima del secolo XIV.

Fu nel 1365 che Urbano V impartì indulgenza a tutti que' fedeli che avessero prestata l' opera loro nella fabbrica della chiesa, e da questo divisamento non si sarebbe condotto per cosa di piccola entità. Ma è d' altronde a conoscersi che non pertanto l' edifizio si perfezionò constando dal legato che a suo favore fece nel testamento nel 1464 Novello Malatesta. Argomentasi quindi che ad eseguire i successivi lavori ordinati da questo fosse chiamato Bramante, ed accogliendone esso la commissione avrebbero questi preceduto la sua partenza per la Lombardia, e si concilierebbero con l' opinione espressa dal Consigliere Pegave che Bramante prima di venire a Milano erasi fatto conoscere per l' architetto valente che era nell' Umbria ed in Romagna. L' esame che tuttavia può farsi di questa chiesa conduce a riflettere com' essa non venne innalzata di pianta, ma restaurata, e ridotta nella presente condizione. Com' era essa a tre navi e con un solo altare, fu convertita ad una nave riducendo le due minori in tante cappelle separandole con tramezzi l' una dall' altra. Non restringendosi a ciò le modificazioni a cui soggiacque l' anzidetta chiesa, il P. Abate Gravina Cassinense diedesi nel 1847 ad indagare le epoche e gli architetti che potevano avervi avuta parte e pubblicò un' erudita opericciuola la quale pone in chiaro la storia di lei, ed emenda tutti gli errori diffusi dalle *Guide* (40). Raccogliendo le fila sparse

in questo libro viensi a conoscere che sorse, come già dicevamo, il tempio a novella forma a tre navate nel secolo XIV; con due porte, l' una minore munita di vestibolo nella seconda cappella a destra, l' altra maggiore nel centro della grande nave. Dessa finiva in una vasta gradinata discendente alla confessione e le piccole navi con due gradinate ascendenti al presbiterio. Era questo determinato in ognuno dei fianchi da due archi che chiudevano nel mezzo un muro al quale poggiava un pulpito. Ampio spazio cingeva il presbiterio da tre lati e dal quarto di faccia alla navata grande stava il santuario formato nella sua pianta da cinque lati di un ottagono. Ai tre posteriori lati di esso corrispondevano tre lati quadrati con tre emicicli nel fondo, de' quali il medio conteneva la statua della Vergine, il destro la diaconia, ed il sinistro la mensa delle sacre vesti. Bramante, da quanto sembra, tramezzò di muri gli archi delle navi minori, e nacquero le cappelle; tagliò i membri del presbiterio, e sostituì una specie di cupola composta di un tamburo ottagono e d' una soffitta sorretta da quattro grandi archi. Ciò per altro non garbava a Francesco Terribilia bolognese che, invitato dai monaci di Cesena ad abbellire la chiesa, diede una calotta alla cupola, e la forzò con nuovi pilastri e contrarchi. Caricò egli in tal guisa soverchiamente la confessione e questa nol sopportò. A dare riparo alla volta che si abbassava ne fu murato l' arco d' ingresso e vi si appoggiò la scalinata ascendente. Allora il tempio fu ridotto alla presente forma, e tra i molti che vi presero parte Bramante, siccome il sommo fra gli architetti innovatori, unico ne riportò il nome ed il vanto. Con queste parole chiude la descrizione della chiesa della Madonna del Monte di Cesena il P. Gravina. Sia pure che Bramante abbia atteso a quest' opera come dice l' anzidetto monaco; ciò include che corrispondendo il disegno alla sua età giovanile va compresa nella serie di quegli edifizii che s' innalzarono quando la Romagna era divisa in diversi principati. Giacchè spegnendosene il reggimento, e minorandosi eziandio le opere pubbliche diedero luogo alle private e queste per le discorse cagioni favorendo il lusso, ciò che utilizzarono i paesi per vastità e magnificenza di edifizii, perdettero in leggiadria ed eleganza.

Forlì, che in Romagna tien luogo fra le principali città, non offre che pochi edifizii coevi all' epoca in cui fu sede della corte dei Riarj. Dicesi sia fra questi il Monte di Pietà innalzato nel 1514 sulle rovine del palazzo Orsi fatto distruggere dalla Duchessa Catterina in risentimento al partito Pontificale che quella famiglia seguiva (41); e la chiesa di S. Sebastiano fondata con disegno di Pace Bombace nel Pontificato di Sisto IV (42); chè del resto gli edifizii, di cui questa città che non era alle vicine inferiore, andarono tutti cangiati col progredire del tempo, e col variare del gusto. Un saggio di questo cangiamento scorgesi chiaro nel palazzo dei Guerini, l'erezione del quale appartiene ad uno tra i molti imitatori dello stile di Michelangelo (43). Eppure la storia ricorda a quel tempo il triumvirato di Melozzo, di Marco Palmigiano e del Minzocchi artefici che onorando colle loro opere la patria standone lontani non cessarono di conservarne la memoria. Ma l' esperienza c' istruisce che non sempre il vero bello ha goduta la stima che meritava, quando all' opposto le illusioni che recano le mode distruggono le idee di quello per obbedire a queste. Non reca perciò sorpresa che tante opere meritevoli di perpetuità siano state disprezzate e distrutte in que' secoli ne' quali prevalse il pensiero della possibilità di migliori opere. In questa condizione, come già dicevamo, trovasi, più che molte altre provincie, la Romagna offrendo la testimonianza più convincente di questa verità la scarsezza dei monumenti risguardanti quest' epoca la più felice per le arti. Tralasciando di discorrere degli altri due suoi coetanei, il solo Melozzo oltre che nella pittura, nell' architettura altresì e nella prospettiva celebratissimo par molto difficile che un saggio di tal suo valore non lasciasse alla patria, ma quando ciò non fosse vero, neppure una memoria ne rimane che ne affermi il contrario, quand' invece le opere di cui lo incaricò Sisto IV pel Vaticano sono le uniche per le quali è conosciuto per uno degli artefici che godeva a que' tempi una fama che superava quella di molti occupati in quel luogo dal medesimo Pontefice. Ed il vuoto che si trova nella storia delle belle arti proviene appunto dal poco conto che si è fatto in alcuni tempi delle opere di eccellenti maestri, la loro distruzione essendo

sopportata con tale e tanta indifferenza da non meravigliarsi se nessuno si occupò di conservarne la memoria.

Ravenna la città degli Esarchi, la città dove splendevano i monumenti bisantini, non solo vide nelle epoche che trascorriamo per incuria caderne alcuni ma al pari delle altre città lasciò si distruggessero molti degli antichi edifizii, per innalzarne dei nuovi i quali piuttosto che accrescerne l' importanza fanno conoscere la decadenza di certe idee, che, la Dio mercè, oggi solo ci è concesso di vedere risorgere. La storia del medio evo meglio apprezzata di quello non fosse allora e più studiata ha fatto sì che rispettandosene i monumenti non solo non se ne permetta la distruzione ma i cadenti per l' età si vengano restaurando in guisa da tenerne più lontana che si può la perdita.

Ravenna soggetta nei primi anni del secolo XVI ai Veneziani, rimase molto poco soddisfatta del governo di questi suoi nuovi dominatori. Essi non avevano altra mira fuor quella di estendere le loro conquiste, abbracciandovi l' intera Romagna. Firmata la pace coi Turchi nel 1503, Andrea Gritti che l' aveva negoziata non era ancora tornato da Costantinopoli, e di già la Repubblica faceva sentire ai suoi vicini che le di lei forze più non erano compresse dal terrore degli ottomani; che i suoi consigli non attendevano solo ai costanti progressi degl' infedeli, e che trovavasi nuovamente in istato di farli rispettare e temere. Giacomo Venier che comandava a Ravenna vi adunava ragguardevoli forze e si procurava intelligenza a Cesena ed all' ultimo tentò di sorprenderla ma ne fu respinto (44). Anche la rocca di Faenza fu venduta ai Veneziani a prezzo d' oro senza però vi assentissero gli abitanti. Tutti gli altri piccoli principati di Romagna furono simultaneamente attaccati dai Veneziani, ai quali aprirono le porte Forlimpopoli ed altre diverse fortezze. Fano, che volevano sorprendere, si difese. Rimini venne loro volontariamente abbandonato da Pandolfo Malatesta che chiese solamente in cambio la signoria di Cittadella nello stato di Padova, ed il grado di gentiluomo Veneziano. Giulio II che non conosceva abbastanza le forze che avrebbe potuto impiegare per costringere i Veneziani ad abbandonare la loro

impresa, diedesi a cercare di farli decampare bonariamente; ma non riuscendovi dovette passare alcun tempo prima che questi paesi si liberassero dai Veneziani che li avevano occupati.

Per tutto questo tempo la storia non ha nulla da dire di opere pubbliche e private che s' innalzassero. Infatti nell' incertezza di loro stato que' cittadini non erano in grado di consegnare alla perpetuità cosa ricordevole quando non riguardasse la coazione in cui si trovavano sotto un dominio che loro non poteva garbare. Cangiato reggimento, Ravenna si uniformava alla condizione delle altre città vicine, e sulla rovina degli edifizi caduti per la remota loro età o distrutti per dar luogo alle nuove fortificazioni (delle quali più d' ogni altra cosa furono premurosi i Veneziani) se ne innalzarono dei nuovi che corrispondendo alle maniere d' architettare già venute in pregio non possono ora richiamare la nostra attenzione; ciò che ben fanno i monumenti superstiti delle epoche dei Goti e dei Greci. Avvegnachè ad onta della ricchezza dei suoi marmi è priva di quell' interesse che le recano le chiese di S. Vitale, di S. Apollinare e la chiesa di S. Maria in Porto ridotta nel nobile stato presente dall' architetto Bernardino Tavella di Ravenna nel 1553. Non dissimulando che il carattere grandioso e magnifico che offre l' interno scompagnato da quello della facciata (la quale fu eretta nel 1784 sopra disegno di Camillo Morigia) dà molto maggiormente di quello nel trito e nel manierato (45).

Un giudizio diverso da questo non può pronunziarsi dei disegni di porta Sisi anticamente appellata Ursicina, o di Sarsina (46); e dell' Adriana innalzata nel luogo medesimo dell' antica porta *aurea* (47). La prima nel 1568, nel 1585 l' altra manifestando ambedue ne' loro ornamenti la decadenza dello stile, e il carattere che prendeva di pesante e barocco.

Si pretendeva che questo, giudicato ora difetto, giungesse opportuno a dare alla città un aspetto di tanta maggiore magnificenza che prima non possedeva; e mentre i palazzi, le porte, le chiese ne favorivano coi pomposi e strani loro ornamenti, e colla vastità l' impresa, diveniva eziandio ogni dì più necessario l' allargamento delle strade alla qual cosa si provvedeva col distruggere le antiche case e come non si potevano dilatare le

cerchie già stabili, si venivano aumentando di nuovi borghi adiacenti che in molte città hanno presa grandissima estensione e quasi da superare le città stesse. Ma in mezzo a tanto bisogno di spazio guardavasi bene che non mancasse la piazza spaziosa nel centro, ed al comodo ed al decoro si provvedeva con l' innalzarvi delle pubbliche fontane. La Romagna fu in questo delle prime, nè fuvvi città che non emulasse l' altra in ornarle con quanta maggior copia e ricchezza di sculture e di marmi potevasi.

Abbiamo già discorso della fontana di Faenza; nel 1583 narrano i cronisti di Cesena che con disegno di Francesco Masini venne fabbricata la loro e condottavi l' acqua tre miglia lontano (48), e poco si scostano dall' origine di questa la riminese, la pesarese, e quella di Fano che ha in cima un' antica statua della Fortuna simboleggiante il *Fanum Fortunae.*

Gli argomenti favoriti della mitologia servirono a decorarle, e come si stimarono anche i più proprii non hanno mai perduto di pregio ed anche al giorno d' oggi sono a quest' uso preferiti a qualunque altro concetto storico fosse per indicare lo scultore. Non mancando esempi di prove fatte onde allontanarsi dal mitologico e dall' ideale per dar luogo ad effigiarvi alcun fatto di storia antica o moderna, si è anche conosciuto che in certi casi, come in questo, il mitologico ed il fantastico soddisfano maggiormente l' occhio di quello sia l' altro. Ed è per tanto che senza imitare l' esagerato barocchismo di certe fontane modellate nel finire del secolo XVI si può benissimo contentare l' artefice di rimanere nei limiti voluti da certe proporzionate ed eleganti sagome, ed introducendo dei genii e delle deità marine nelle fontane formare un insieme onorevole. Orazio ha definito meglio di tutti i retori i luoghi dove si possono adattare ornamenti che in altri non convengono, dipende perciò dal buon senso dell' artefice il saperli scegliere, mentre non può mai divenire precettivo l' abbandonarli perchè il gusto dell' epoca essendo di tale specie non li comporta. Se i nostri antichi artefici abusarono del senso pagano introducendone le immagini senz' alcuna distinzione di luogo e di convenienza, non ne viene che noi, conosciutane la

sregolatezza, dobbiamo eliminare dagli ornati dei nostri edifizii tutto ciò che con questo senso coincide; vorremo invece introdurre alcuna cosa che a quello appartenga dove veramente scorgiamo che non nuoce alla moralità e allo scopo a cui l' edifizio è destinato. Che poi l' uso temperato della mitologia e dell' allegoría si ravvisi nelle fontane in certo modo necessario, le più belle ed eleganti che ne mancano di ciò recano una chiara testimonianza. L' elegantissima fontana di Perugia, tutto che assai bella, non reca all' occhio del riguardante quel gusto che recano molte altre, ricche di statue e sentite di fare barocco; il suo stile non ha quel senso di opportunità che in simili edifizii si richiedono, e che le altre appalesano, e che tanto contenta l' animo del riguardante.

Dalla condizione delle città della Romagna è differente quella di Bologna, la quale per la sua vastità, e per il maggior numero degli abitanti ha potuto fare una resistenza superiore a quelle dei piccoli principati, dove la debolezza e la discordia non permettevano nella difesa eguale vigore e risoluzione.

Se la presenza di sempre nuovi padroni rendeva mesti o indifferenti i Romagnoli a migliorare la materiale loro esistenza, così non era in Bologna dove le arti progredendo senza interruzione in qualunque epoca esercitate lasciarono monumenti degni della città che si andava abbellendo. Non poteva accadere qui come in Romagna, perchè passandosi dai tumulti delle guerre alla pace non era d' uopo che i Bolognesi distruggessero ciò che conservavano di antico per dare luogo alle moderne costruzioni; oltre poi il rispetto che se ne aveva, non eravi difetto di suolo dove la città aveva una gran cerchia da non bisognare di quegli aggrandimenti, a cui si pensò nelle città minori della Romagna. Diremo anzi di più. La condizione in cui si collocò Bologna nel cominciare di questo secolo servì a saldarne la potenza in guisa che per bene tre secoli si è conservata in uno stato di tale prosperità che non ha avuta altra città, non capitale, che la superasse; e fu anche questo uno dei motivi per cui le arti salirono in tanto onore da aprirsi delle scuole alle quali i maestri e i discepoli acquistarono grande rinomanza in tutta Italia.

Decaduti dal principato i Bentivogli e tornata Bologna al governo della Santa Sede, Giulio II conservò alla città tutti i suoi privilegi e la sua amministrazione repubblicana, ma ne mutò la costituzione. Fino allora Bologna era stata governata da sedici Magistrati; Giulio II ne escluse tre dalla Signoria, cioè Giovanni Bentivoglio e due de' suoi zelanti partigiani, incorporò gli altri tredici in un nuovo senato composto di quaranta membri, al quale affidò tutta l' autorità. Dopo tal epoca e fino agli ultimi anni del secolo decimo ottavo l' oligarchia de' quaranta di Bologna amministrò quella provincia con varie prerogative che ricordano la sua libertà e l' antica indipendenza. La loro situazione in opposizione a quella della corte di Roma li rendeva a dispetto di una stretta oligarchia ereditaria i veri rappresentanti del popolo ed i costanti propugnatori dei loro privilegi. Con ciò ottennero di far rifiorire nella loro città le arti ed il commercio sbandeggiati negli altri Stati della Chiesa. Restringendoci alle arti, e fra queste all' architettura, la storia ci presenta alcuni nomi di architetti di gran valore i quali ebber d' uopo di farsi poco conoscere altrove tant' erano le opere che loro venivano confidate dai loro concittadini. E mentre nell' Umbria, nella Marca e nella Romagna si era frequentemente costretti di ricorrere a Roma per i disegni degli edifizii che vi si volevano innalzare, i Bolognesi lo erano molto men di loro. Ciò non toglieva che profittando essi dell' opportunità non chiamassero architetti stranieri, che anzi da simile sistema si acquistava il vantaggio dell' emulazione.

È fama che Giulio II si valesse dell' opera di Bramante e di Giuliano da Sangallo per l' assedio della Mirandola. Fermandosi in tal circostanza il Papa a Bologna dicesi che allora appunto allogasse a Bramante il disegno della grande scala a cordonate del palazzo apostolico, della cappella palatina, e per di più anche l' altro del portico dinanzi la facciata dell' antica cattedrale.

I tanti documenti che esistono non lasciano dubitare che le scale e la cappella siano realmente disegnate da Bramante; e a lui si addiceva quel lavoro anche per lo scopo che si aveva di fortificare il palazzo in guisa che la foggia nella quale

si divisasse dall' architetto la scala, corrispondesse ai lavori contemporanei del fianco posteriore del palazzo ridotto a ben munito castello. Neppure si può negare che di sua idea sorgesse la cappella imitandovi la Sistina. La qual opera fu poi cangiata prima dall' Alessi nel 1555 e poscia modificata nel 1618 e nel 1695 (49). Ma non pensò già esso al portico della cattedrale, mentre di esso si tace da quasi tutti gli storici, meno che da alcuni Bolognesi; nè apparisce verisimile che la circostanza per cui si trovava a Bologna Bramante gli dasse il comodo e l' opportunità necessaria di occuparsi di cose che non appartenevano al servizio del Papa. Ora pertanto che con l' antica cattedrale anche la loggia andò distrutta, non può darsi fede a questa notizia che argomentandosi venuto da Roma il disegno, e incaricato da Bramante qualche suo creato a presiederlo come fece a Todi ed in altri paesi dove esistono edifizii da lui disegnati ma non presieduti. Curiosità molto maggiore di questa ci nasce ogni qualvolta volgiamo lo sguardo alla facciata del palazzo dei Bevilacqua la cui architettura forma una perfetta antagonia con tutti gli altri edifizii contemporanei della città, e non possiamo per quante ricerche siensi fatte venire a capo di conoscerne l' architetto. Vi fu chi portò giudizio che fosse di Bramantino milanese ma come non confronta col suo stile non troviamo partito migliore di quello di seguire l' opinione di coloro che per opera di un architetto fiorentino lo giudicarono. E come la curiosità trova uno stimolo superiore dove alla perfezione di un' opera si annettano all' edifizio delle grandi reminiscenze storiche, così è a dire che ambedue queste doti si associano al palazzo di cui discorriamo. L' eleganza e leggiadria della sua facciata scolpita tutta di finissimi e studiatissimi intagli le cui finestre arcuate, e bipartite da una colonnetta, ed il bel cornicione indicano tutto il buon gusto che regnava nel 1481 in cui fu fatto innalzare dal chiaro giureconsulto Nicolò Sanuti primo conte della Porretta; d' altronde il cortile e la loggia superiore manifestano nello stile come questo palazzo prendesse interiormente un aspetto diverso dal primo passando dai Sanuti ai Bentivogli, i quali, ottenutone il possesso, della direzione di que' cangiamenti incaricarono il loro architetto

Gaspare Nadi. Ed è anche dai cronisti narrato che fu qui ove sostò Annibale Bentivoglio tentando toglier di mano al Papa Bologna non appena l' aveva ricuperata. Ma riuscita infruttuosa l' impresa, Giulio preso da sdegno confiscando le terre fece dono del palazzo dei Bentivogli al suo Datario Gozzadini e da questi passò in proprietà del Cardinal Lorenzo Campeggi collo sborso di mille e cento scudi d' oro, restando per lunga pezza alla sua famiglia; fu poi offerto nel 1547 la maggior sala ai Padri del Concilio che da Trento venuti a Bologna per la moria che vi regnava vi tennero alcune raunanze. Dal Marchese Emilio Malvezzi erede dei Campeggi fu venduto nel 1739 ai Vincenzi Locatelli per lire bolognesi quaranta mila, ed estinta anche questa famiglia, venne in mano dei Marchesi Bevilacqua (50).

Ma nel descrivere questo palazzo ci accorgiamo che non sarebbe intera la nostra narrazione se progredendo a discorrere di tali costruzioni tralasciassimo di citare fra le fabbriche Bentivogliesche la chiesa della Madonna del Baraccano e il lungo ed elegante loggiato che ne forma il prospetto principale. Non diremo dello stile che conformandosi a tutte le altre fabbriche del Nadi, che sono lodevoli sempre siccome è questa, ma sì della cagione per cui fu innalzato il tempio.

In un' epoca in cui la fede era più viva di quello sia presentemente non reca meraviglia che il popolo credesse alla sincerità di certi prodigii che ora il troppo spinto razionalismo e la quasi universale indifferenza in religione non ammette che con grandissima difficoltà.

Fu intorno al 1512 che assediata Bologna dall' esercito spagnuolo condotto dal Cardona, trovandosi mal difesa, e prossima a darsi per vinta collo scoppiare di una mina si suppose aperta la breccia e libero l' ingresso agli assedianti. Quand' invece si sparse per la città la voce che allo scoppio erasi sollevata in alto la piccola cappella ove veneravasi l' immagine di Nostra Donna detta del Baraccano sotto della quale era la mina e che la breccia, anzichè aprirsi, si era chiusa. Il fatto provò fallita l' impresa, laonde non dubitandosi del prodigio i Bolognesi ed i Bentivogli (che di nuovo insidiarono al Papa il suo pacifico dominio) compresi da gratitudine innalzarono a quella

immagine il tempio che esiste qual monumento di devozione verso la Vergine Madre (51). Nè paghi di questo scorgendo dalle bombarde rovinata meno che distrutta la chiesa di S. Maria della Misericordia fuori della porta di Castiglione la cui origine rimontava al 1150, fu pure lo stesso Gaspare Nadi eletto a restaurarla. Dal buon esito ottenuto (vedendo i cittadini che il tempio superava in bellezza l'antico) nacque in alcuni ottimati il desiderio di compiere l'opera ornandolo di elettissime dipinture. Tacciamo di quelle delle invetriate per dire che di Francesco Francia eranvi tre ancone di rara bellezza, una di Lorenzo Costa, superandole tutte quella del milanese Beltraffio (52).

Ma venuta Bologna dopo questi tumulti in condizione di godere tranquillamente della migliore condizione in cui l'avevano collocata i trattati fra essa e la Santa Sede, vi si sviluppò quello spirito di lusso, di grandezza e di magnificenza di cui recano testimonianza gli edifizii che hanno con quest' epoca comune l'origine. Si associarono agli architetti nazionali que' forestieri che desiderosi di lavoro trovavano facilmente di che essere appagati.

Il sontuoso tempio di S. Petronio che si fabbricava ve ne aveva già condotti, e le speranze di un felice avvenire ne invitava sempre dei nuovi. In un' antica carta della basilica leggonsi i nomi di Andrea e Jacopo Marchese del castello di Formigine nel Modenese. Fa ben d' uopo credere che dalla rinomanza che acquistarono i loro lavori, ambedue salissero in sì gran fama che poche sono le opere pregevoli di ornato coeve a questo tempo che si trovano a Bologna che non si predichino dei Formigini, giacchè rinunziato eglino al proprio casato sostituirono l'altro della patria. Nè paghi i cittadini di prevalersi di questi artefici negli ornamenti delle porte e delle finestre delle loro case, li volevano nuovi o replicati nelle cornici e nei mobili; per cui è da dolersi che sì bel magistero d' intaglio sia stato fatto in materia soggetta col tempo a deperire e che siano più le opere perdute che le conservate. È vero d' altronde che il buon gusto ed il delicato sentire nelle arti del disegno di que' tempi eransi resi così universali da non trovarsi chi s' incaricasse di far passare alla posterità il nome dello scultore di

un semplice fregio ed ornato qualunque per quanto fosse pur lodevole. Dalla qual cosa nasce che a Bologna dove esistono tuttavia antichi ornamenti di porte, di finestre e d' intere pilastrate studiosamente scolpite si dicon tutte opere dei Formigini senza che vi sia uno scrittore contemporaneo che generalmente ne rechi testimonianza mentre d' altronde, vivendo i Formigini, avevano fama di eccellenti ornatisti maestro Lombardo, maestro Teporino, maestro Bargellesi da Bologna e Giacomo Nava parimente bolognese. Che infatti Gaetano Giordani, che fra gli eruditi nelle opere artistiche della sua patria non ha veruno che lo superi, quando fu per giudicare se realmente fossero opera dei Formigini gli ornati delle due porte del collegio di Spagna, e l' altra dell' antica casa degli Alamandini ora dei Salina (le più insigni), si trovò incerto, e come coscienziosissimo ci lasciò nel dubbio se dei Formigini o di taluno degl' indicati maestri fossero que' lavori (53). Le quali osservazioni noi qui non portiamo per scemare ai Formigini il meritato pregio, giacchè non distinguendosi tutte le loro opere non si esclude che quelle che per tali si conoscono veramente non indichino la superiorità dei maestri a paragone dei discepoli o imitatori.

Non si restarono i Formigini nell' esercizio di scultori ornamentali, ma abbracciando l' ufficio di architetti la loro fama non fu minore in questo genere che in quello. Il solo palazzo dei Malvezzi-Campeggi in via S. Donato basta a testimoniare che non esageriamo. Uno stile che sta fra il severo e l' elegante indica quanto Andrea inclinasse a seguire il praticato dai maestri fiorentini; stile che in quest' epoca i Bolognesi preferirono a tutte le novità che si andavano altrove a poco a poco introducendo. Ed è pure in questo palazzo che il corniciamento, il piegarsi degli archi delle finestre, gli ornati degli spigoli, il doppio interno porticato del cortile annunziano che i Formigini avevano vedute, studiate ed imitate le fabbriche della vicina Toscana (54). Questo confronto dilegua a colpo d' occhio ogni sospetto che sia del medesimo architetto il palazzo dei Buoncompagni. Argomentavasi ciò dal sapersi che Cristoforo Buoncompagni, mentre nel 1545 commetteva l' erezione di questo suo palazzo in via Canonica, ordinava pure la sontuosa ancona intorno al

quadro di sua magnifica cappella in S. Martino Maggiore, e considerando come quella ancona venga attribuita ad uno de' valenti Marchesi da Formigine, non sarebbe forse anacronismo il supporre che Andrea fosse pur l'autore del palazzo Buoncompagni dov' egli poi, o Giacomo o il suo Stefano Bergellesi o il Lombardo o Teporino avessero intagliato gli ornati elegantissimi. Anacronismo non sarà certamente crederne Andrea l'architetto; ma non sono solamente le date quelle che indicano il nome dell' autore di un' opera, ma ancora i confronti che nascono fra le maniere dell'uno o dell'altro artefice. Posti dunque a paragone fra loro i due palazzi dei Malvezzi e dei Buoncompagni siam certi che chiunque abbia occhio e senso artistico dirà che l'architetto dell'uno non è l'architetto dell'altro. Non è d'uopo osservarne le differenze che sono anche troppo chiare; ma per dirle tutte in breve come nel primo è compreso il sentimento che richiedevasi inclinando allo stile di transizione, nel secondo invece si scorge l' architetto che intende a scostarsene. Soggiungiamo che esprimendo tutte le opere del Formigine un' analogia col palazzo dei Malvezzi e colla facciata della chiesa di S. Bartolomeo (della quale non rimane che il portico magistralmente ornato da Andrea e inciso dal Mitelli) non può ammettersi un' eccezione così chiara quale presentasi in quello dei Buoncompagni. Ma quando poi vogliasi dar bando ad opinioni che ponno essere disputate e combattute, perchè non scegliere fra queste le più probabili? Parlano pure le Guide di Bologna di questo palazzo, e quelle che accuratamente lo descrivono dicon chiaro che il disegno della facciata fu del Vignola, gl' interni ornamenti dei Formigini, le dipinture del cortile di Girolamo da Trevigi.

Certo che un occhio esperto in architettura non vi trova tutta quella eleganza di sagome, larghezza di stile, sobrietà negli ornati, e giusta misura nelle proporzioni che generalmente si ha nelle altre opere del Vignola; ma convien anche riflettere essere questo uno de' primi suoi disegni e trattandosi del palazzo del signore del suo paese natale può essergli stato commesso onde gli servisse di mezzo per farsi conoscere. Ma come col così riflettere si conciliano le idee in maniera che

queste suppliscono alle prove che mancano; è d' uopo d' altronde concedere che talvolta si affacciano delle varietà che turbano e inducono a non ammettere che il disegno di un edifizio sia di quel medesimo architetto (sebbene citato dai suoi biografi), perchè tanto scompagnasi dal suo stile da non lasciar luogo a crederlo. Eppure, dice il Conte Algarotti, niuno vorrà riprendere il Vignola di quelle sgarbatissime bugne onde vengono ad essere fasciate le colonne della porta nella casa dei Bocchi, ora dei Piella, nè del mastino che regna in tutta quella fabbrica, poichè il P. Danti pur ne assicura nella vita di lui che l' umor secondar gli convenne del padrone di essa. E quanto egli fosse bizzarro si può abbastanza conoscere da quel suo libricciuolo dei simboli (55). Abbiasi dunque per vera la cagione che il biografo del Vignola espone, ma ignorandola avremmo per impossibile esservi chi istruito dello stile di lui ritenga per opera di questo maestro l' anzidetto palazzo dei Piella. Serva questo ad esempio per non recare giudizii troppo inconsiderati, e sappiasi che essi diventano più spinosi quando trattasi di edifizii che rimontano all' epoca del Vignola. L' architettura volgeva a svincolarsi da tutti que' precetti in cui era stata contenuta dai trattatisti del secolo precedente, e trovandosi liberi gli ordinatori di vagare nei capricci di tante licenziose novità che si andavano introducendo non s' arrestarono d' indurvi a seguirle gli architetti più ripugnanti. E che il Vignola sia in questo numero, la prova più certa scorgesi appunto nelle individualità di questo suo disegno. Tralasciando di considerar quelli de' quali abbiamo già lungamente discorso, bastano i bolognesi a convincersi che al Bocchi fu egli troppo ligio per uscire dallo stile che aveva sin qua seguito e dal quale non si dipartì mai dipoi. Se Bologna non possedesse del Vignola che i soli portici de' Banchi potrebbe andar lieta di un' opera che onora la città e la scelta dell' architetto. Si volevano superare tutte le difficoltà che s' incontrano quando hassi da conciliare bene il nuovo coll' antico. Si voleva conservata la poca altezza delle vecchie logge; esistenti le due strade che lo tagliano in croce; aperte le tante finestrelle che sopra il portico s' affacciano alla piazza onde non mancasse la

luce alle interne frastagliate abitazioni. Ad onta di tali ingiunzioni seppe il Vignola trovare il modo di comporre una così bella e grandiosa fabbrica che pare di getto. E più bella ancora sarebbe se dai voltoni ch' egli ha girato sopra le strade sorgessero le due torrette ch' egli ha indicato nel suo disegno ma che poi, non si sa per qual cagione, ha tralasciate. Avrebbesi legato meglio l' antico col nuovo, una fra le molte ragioni per cui si ha in tanto pregio la basilica di Vicenza (56).

Più liberamente si comportò ne' due palazzi di villa, per gl' Isolani nel castello di Minerbio, e pei Remondini nel Comune di Saliceto; ma dell' uno oltre il disegno non rimane che una torre rotonda adiacente al detto palazzo con una scala spirale che va dall' imo al fondo pregevole per l' ingegno adoprato onde adagiatamente salirvi: del secondo conosciuto per l' aggettivo di Tusculano (nome attribuitogli da Monsig. Giambattista Campeggi che lo acquistò nel 1567 sei anni dopo compiuto) i soli disegni si conservano che l' Accademia di Belle Arti, non potendone impedire la distruzione, prese cura di far copiare (57).

Dai quali esempi derivandone che il Vignola non si dilungò che negli anzidetti palazzi forse dei Bocchi e dei Buoncompagni dallo stile che aveva abbracciato, devesi anche soggiungere che fu imitato dagli architetti che godevano in Bologna una fama pressochè eguale alla sua.

Ignorando il Milizia il vero nome dell' architetto del palazzo Malvezzi Medici di facciata alla chiesa di S. Giacomo, lo giudicò ideato da Sebastiano Serlio, senza però darsi la briga di esaminare se lo stile di quello si conciliasse colle altre opere del Serlio, che se di quest' esame si fosse occupato certamente non glielo avrebbe attribuito. Il Lami (58) ne soccorre avvisando che a Bartolomeo Triachini fu quel disegno commesso intorno al 1570 da Paola vedova Malvezzi. Fuori della sua patria è inutile cercare un' opera che somigli a questa, chè il Triachini o fu di quelli a cui la copia dei lavori non permise di uscirne, o presto ne abbandonò l' esercizio (59). Quanto sia stato felice finchè vi si mantenne può giudicarsene da questo palazzo, benchè la vastità del progetto, o per la brevità della vita o perchè agli ordinatori mancarono i modi per compirlo,

restasse imperfetto; circostanza non molto rara, e che serve a spiegare perchè in alcune città dell' Italia si vedono delle grandi moli che per essere condotte a fine aspettano un tempo migliore di quello che correva quando furono lasciate così sospese.

Una severità superiore alla Vignolesca manifesta lo stile a cui inclinava il Triachini; e la pietra affatto bruna di cui si compone quest' opera ne anima il carattere. Il conte Algarotti lo giudicò mastino anzichenò, e non gli garbavano le praticate sovrapposizioni degli ordini.

La sovrapposizione degli ordini nei palazzi e nelle chiese porse argomento di biasimo ai trattatisti del secolo trascorso: più fiero di tutti il Milizia. Noi non ci faremo a confutarli, chè oltre il confessare di non sentirci animosi al punto di opporci ad uomini che hanno meritate le lodi del pubblico, usciremmo dall' ufficio di storici per occupare il campo dei trattatisti. Ciò non ostante non ci esimeremo dal metter innanzi un' opinione della cui rettitudine lasciamo che giudichi il lettore. Più delle ragioni di convenienza prevalgono negli oppositori gli esempi della classica antichità. Ma questi esempi medesimi non ponno presentarci che dei palazzi di un solo piano mentre in Roma le case non superarono che molto tardi quest' altezza. E quando pure esistano monumenti di maggiore elevazione come il Colosseo, il teatro di Marcello ed il Tabulario, vedesi che gli antichi non pretermisero i due ordini onde distinguere con quella maggiore eleganza e leggiadria che potevasi una parte dall' altra. Se dunque gli antichi architetti quando la necessità li costrinse ad alzare d' avvantaggio un edifizio presero il partito di adottare due ordini, che difficoltà ci dev' essere se condotti anche noi da una necessità eguale, per ragioni diverse, non si possa conciliare col comodo anche la bellezza sovrapponendo un ordine all' altro? Non è che se n' abbia da biasimare generalmente la pratica ma solo deve l' accorto e prudente architetto tenersi nell' avviso di conservare la convenienza. Il Triachini nel palazzo dei Malvezzi ad una larga loggia pilastrata sovrappone il fregio e la cornice alquanto sporgente da cui nascono i pilastri con capitelli ionici nel primo piano, corintii nel secondo, e negli spazi interposti sono le finestre. Mentre poi per lo

andamento di tutta la superiore parte dell' edifizio trionfa un ottimo cornicione. In questo caso il portico diviene base solida e conveniente, nè può dirsi che una parte vada staccata dall' altra quando la sodezza dell' una sta in bell' armonia colla leggerezza ed eleganza dell' altra. Il solo fregio collocato al primo ordine spiega nell' esistenza del cornicione dell' ultimo che compiesi con esso l' edifizio e concede all' insieme quel carattere di unità giustamente raccomandato. Non è vero che attenendosi servilmente ai precetti si formi un buon architetto, ma lo si formerà qualora prendendo partito da questi saprà con accorgimento applicarli ai casi che nel lungo e spinoso suo esercizio gli si affaccieranno.

Parlando della fabbrica della basilica di S. Petronio abbiamo in più luoghi fatta lodevole menzione dell' architetto Francesco Terribilia ed ora ci occorre nuovamente di richiamare alla memoria la rinomanza che acquistò impiegandosi nelle opere pubbliche anche a preferenza delle private. Nell' ardor generale che animava i cittadini a ornare la patria di monumenti corrispondenti allo splendore in cui era salita, nulla di più naturale che prendessero in mira di ampliare e di ornare l' edifizio che veniva destinato all' archiginnasio derivandone una delle principali cagioni della celebrità di Bologna. Nelle epoche più remote le pubbliche scuole avevano stanza nel Guasto degli Andalò dove furono già i palazzi dei Carbonesi e dei Dolfi: e la ebbero anche in certe case su la strada verso porta S. Mamolo entro a tante camere per questo effetto a pigione condotte dai pubblici lettori. L' idea d' innalzare un edificio che se non somministrava tutte le comodità del presente istituto fosse almeno idoneo alle solenni raunanze, non trae un' origine più remota del 1562 nella quale fu il Terribilia incaricato dal Senato di attuarlo. Il loggiato che percorre tutto il fianco sinistro della basilica di San Petronio e s' affaccia nella piazza che conserva tuttavia il nome di *Pavaglione*, è un' opera che, sebbene non vada scompagnata da alcuni di que' difetti architettonici che corrispondono all' epoca, pure all' occhio non riesce sgradevole. Bisogna confessarlo, il Terribilia era fra gli architetti bolognesi de' quali abbiamo finora parlato quello che

più di tutti inclinava alle imitazioni Michelangelesche, ed oltre l' anzidetto portico che dà alquanto nel pesante per la poca altezza praticata negli archi e nelle colonne il di cui diametro non appare essere in rapporto proporzionato all' altezza dei loro fusti, anche gli altri edifizii attribuitigli dalle *Guide* non danno quel concetto di purità e semplicità di stile che lodiamo in altri più di lui aderenti ai quattrocentisti (60).

Fra le ragioni che si affacciano quando vogliasi esaminare la decadenza di uno stile e la comparsa di un altro, non è mai l' ultima quella dei nuovi bisogni che sorgono e dei costumi che cambiano. I fatti provano che intorno alla metà del secolo decimoquinto l' architettura militare salì tant' alto da superare la civile, e come si è già detto esserne stato simultaneo l' esercizio in quasi tutti gli architetti, era facile che si scorgessero nelle opere civili delle intromissioni spettanti alle militari. Poco paghi questi di ciò, venne loro anche in pensiere che certi edifizii pel particolare ufficio a cui erano destinati dovessero presentare un carattere che più alla militare che alla civile architettura appartiene. Tali furono per esempio le zecche genere di edifizii non veduto in Italia prima di quest' epoca non avendo un luogo apposito o se anche vi era non accordandoglisi quel carattere di severità e di robustezza che ora richiedesi. Bologna, che godeva dei privilegi non punto inferiori alle capitali, incaricò il Terribilia intorno al 1575 del disegno della zecca ed egli potè in quest' occasione mostrarsi anche più idoneo che non sembra nel portico del Pavaglione, avvegnachè il grave e severo stile conciliavasi meglio a quella che a questo (61).

Mentre al Terribilia confidava il Senato bolognese la presidenza degli edifizii più cospicui che s' innalzavano in città, usciva a Roma dalla scuola di Michelangelo con fama di gran valore il giovane Pellegrino Tibaldi di Valsolda nel Comasco. Dedito alla pittura colle prime sue opere erasi già meritato il plauso degl' intelligenti che gli aprì la via a fortune sempre maggiori. Avvenne infatti che trovandosi alla corte di Spagna il cav. Primaticcio invitò Pellegrino a venire in suo aiuto per ornare di pitture l' Escuriale. Non andò guari che il Tibaldi lo

seguì, e delle opere che vi fece a chi non è concesso di vederle ne dà contezza la descrizione che ci ha lasciata il Mazzolari, e che il Malvasia riprodusse nella sua *Felsina pittrice* (62). Dopo avere il Tibaldi vissuto alcuni anni in Spagna, e riportato lodi e larghe ricompense, si lusingò che la patria non sarebbe stata meno generosa con lui di quello che lo era stata la Spagna. Ma tornato che vi fu s' accorse che per cagione dei malevoli anche il suo merito rimaneva depresso. Tibaldi giunto a Roma trovò che i pittori a lui inferiori avevano ottenute tutte le commissioni, e quanto più egli s' ingegnava per ottenerne, l' invidia e la calunnia gliene intercettavano la speranza. Ridotto nello stato più misero che immaginar si possa trovò finalmente nei consigli di Ottavio Mascherini architetto di Gregorio XIII conforto ed appoggio, e seguendoli diedesi con molto profitto a studiare sotto di lui l' architettura e riuscendovi speditamente incominciò ad inframettere l' esercizio di pittore con l' altro di architetto.

Il Cardinale Giovanni Poggi conoscendone la condizione e il non comune valore prese a proteggerlo, e staccatolo da Roma lo incaricò del disegno e delle pitture del nuovo palazzo che voleva innalzare a Bologna sua patria. Lontano dagli emuli che aveva in Roma trovò nei Bolognesi tanto favore che dopo qualche tempo lo considerarono per cittadino. L' opera a cui appena giunto si dedicò non dissimula nè la scuola, nè lo stile che Pellegrino aveva preso a seguire. L' aspetto del palazzo Poggi (ora, per munificenza del General Marsigli che lo comperò, Istituto delle scienze ed Università degli Studi), parla da sè esprimendo la pesantezza e le licenze a cui eransi condotti gl' imitatori di Michelangelo. Imitazione non meno chiara di questa scorgesi nelle pitture con cui ornò Tibaldi le sale e le camere le quali lo fecero dichiarare dai Caracci il *Buonarotti riformato* (63). Benchè ci faremmo leciti di domandar loro cosa intendevano per questa riforma. Non sarà certo nè la maggiore economia e libertà degli scorci di cui è biasimato l' abuso nel maestro; no certo ne' concetti in cui l' ardenza della fantasia sagrifica la storica verità, no certo nel piegare delle vestimenta che togliesi affatto dalla natura dell' ordinario loro andamento.

Ma se così dipingeva Tibaldi com' è che i Caracci gli attribuivano il merito di aver riformato Michelangelo?

La ragione di certi giudizii si trova nel gusto e nel genio del soggetto dal quale sono pronunziati. I Caracci avevano scorto nelle opere di Michelangelo un manierismo dal quale pretendevano allontanarsi per tenersi più vicini alla natura; ma non aderendo neppure allo stile dei quattrocentisti che dicevano troppo minuto e secco, tentarono di battere una strada di mezzo, colla quale non biasimavano i Raffaelleschi ma nel tempo stesso facevano scorgere che inclinavano maggiormente allo stile libero e sciolto dei Michelangeleschi che al loro. Tibaldi non si può negare che cercò anch' egli di far trionfare l' effetto sagrificando alquanto la natura, ed in un progresso di questa tendenza all' idealismo i Caracci videro una tal quale analogia col loro modo di sentire nella pittura e lo lodarono. Noi non sapremmo come spiegare diversamente il giudizio dei Caracci che corre per le bocche di molti, e che tutti i libri che parlano delle opere del Tibaldi si copiano.

Non si può mettere in dubbio che lo stile che teneva nella pittura fosse diverso da quello per lui seguitato nell' architettura. Ciò è provato non tanto dal palazzo di cui discorriamo (il quale fu nell' interno finito da altri maestri (64)) quanto dalle opere che lasciò nel duomo di Milano, dove fu chiamato mentre attendeva a perfezionare il palazzo Poggi.

Il Malvasia fece quant' era in suo potere per provare che Martino Bassi era condotto da animosità biasimando le opere del Tibaldi (65), ma ora che non può sussistere spirito di parte nè per l' uno nè per l' altro, chiunque abbia un poco di sentimento artistico può giudicare se sia vero che gli ornamenti delle porte e delle finestre del duomo disegnati dal Tibaldi abbiano tanto che fare collo stile generale dell' edifizio quanto può averlo la luce colle tenebre. Ma a Pellegrino mancava come a molti architetti dell' età sua (e peggio a quelli che vissero alcuni anni dopo di lui) quell' occhio di confronto che distingue l' architetto che riconosce il fine dell' arte nell' armonia dell' insieme.

Gli architetti di cui ragioniamo non trovavano strano d' inframmettere in un edifizio delle parti straniere al suo carattere. In questo errore cadde il Tibaldi nelle opere anzidette; per la qual cosa convien conchiudere che mentre i suoi contemporanei hanno portato alle stelle le opere uscite dalle sue mani non ne hanno veduti i difetti, ingannati dall' idea che le arti non potessero salire ad un grado di perfezione superiore a quello cui le credevano arrivate. Ma vi eran pure alcuni i quali riflettendo con maggiore maturità e freddezza del Tibaldi sulle condizioni in cui si trovava l' architettura, si contennero in guisa da non precipitarla nell' esagerato a cui già inclinava. In questo numero collochiamo lo stesso Domenico figlio di Pellegrino il quale benchè in qualche opera sia stato di aiuto al padre pure quand' egli fu partito da Bologna e solo rimase ad eseguire i numerosi incarichi che ricevette dai cittadini tenne uno stile molto più castigato e corretto che non aveva fatto operando in compagnia di Pellegrino. Lo dimostrano i palazzi dei Magnani (66) e dei Monari (ora Fioresi) la cui eleganza non è disunita da quella severità e robustezza che si richiedeva (67). Quello dei Fioresi singolarmente è un vero modello di leggiadria e duole che volendolo alzare abbia perduto alquanto delle antiche sue proporzioni. Uno stile tutto diverso e analogo a quello che seguiva il Terribilia abbracciò Domenico ideando nel 1575 il palazzo che dall' ufficio a cui ha servito ha preso il nome di *Dogana vecchia*, ed ora appartiene ai Mattei. La vastità del progetto non gli permise di poter vedere l' opera compita, ma com' essa si trova gli accorda un posto molto onorevole fra tutti gli architetti bolognesi suoi coetanei (68). L' aveva egli anche meritato nell' altro disegno del palazzo arcivescovile che abbiamo veduto perfezionarsi dal valente Angelo Venturoli (69). Recano poi tutti testimonianza della facilità che aveva il Tibaldi di variare il suo stile come meglio conveniva all' ufficio a cui veniva la fabbrica destinata. Mentre lodasi l' espressione del forte, e del robusto praticato nelle due fabbriche anzidette, corrisponde all' eleganza ed al delicato che seguì presiedendo al palazzo dei Monari l' interno della chiesa di S. Maria del Soccorso (70), e la facciata dell' altra di Nostra

Donna delle Laudi conosciuta per lo *Spedaletto,* la quale fu innalzata nel 1583 copiandosene il disegno, nella qual epoca Domenico aveva già cessato di vivere (71).

Se il nostro discorso si estendesse oltre al Tibaldi ci riuscirebbe impossibile di trovare negli architetti che lo seguirono cosa che non indicasse il cangiamento che subì l' arte, e dovremmo senza quasi accorgersene narrare tutte quelle fasi architettoniche che saranno argomento della storia del secolo successivo. Vorrebbesi da alcuno che si eccettuasse dai Borromineschi quel Pietro Fiorini, che il reggimento della città scelse dopo il Terribilia per suo architetto; ma per non parlare delle molte fabbriche che a lui si attribuiscono dagli scrittori che illustrarono i monumenti della loro patria, basta il disegno della porta Pia, ora appellata di S. Isaia, per giudicare se lo stile del Fiorini inclini più ai Borromineschi che ai Tibaldeschi (72). La nitidezza delle sagomature del Tibaldi, il suo profilare, l' eleganza di alcuni ornati scomparvero con lui.

Confinava Bologna col Ducato di Ferrara, e mentre l' una progrediva nel proteggere tutte le arti del disegno, Ercole I nel suo governo vedeva prosperare ed aumentare la popolazione dello Stato. Con edificj magnifici si andava ornando la capitale: restituiva egli all' agricoltura un vasto terreno dapprima incolto; conteneva il Po nel suo letto con irremovibili dighe; le rive di quel fiume si coprirono di prati e di campi di grano. Quel distretto divenuto fertile divenne eziandio il granajo di Venezia esportandosi tanto frumento che in un anno solo si valutò per duecentomila zecchini (73).

Ma per quanto gigantesche si affacciano le imprese di questi nostri piccoli principi d' Italia nei secoli di mezzo, poche ve ne sono che superino quelle di Ercole I di cui abbiamo tenuto brevi parole discorrendo delle opere monumentali ferraresi innalzate negli ultimi anni del secolo XV. Quando noi ci facciamo a considerarne i fasti restiamo meravigliati come in uno stato di così piccola estensione, com' era il suo, abbia potuto far tanto da emulare la gloria delle cospicue capitali.

Non diremo quant' egli si studiasse per farvi fiorire il commercio, e tanto meno imprenderemo a narrare com' egli sia

stato geloso del suo decoro superando i riguardi che talvolta si hanno verso un offensore potente, chè le guerre sostenute e vinte colla Repubblica di Venezia sono una chiara testimonianza non valere il maggior numero degli eserciti, ma la sapienza e destrezza dei capitani a cui sia capo un Principe valoroso e rispettato per far riuscire, se non certa, facile almeno la vittoria. Ma dir vogliamo solamente che fattasi anche più popolosa la città di quello si fosse prima pel frequente stanziarvi che vi facevano gli stranieri, ed appartenendo gran parte di questi alla religione israelitica, i quali esigliati dalla Spagna e dal Portogallo trovavano nel Duca Ercole ospitale accoglienza; divenute le case insufficienti ad albergare, e quelli che albergavano indiscreti nell' esigere le pigioni, il Duca a ripararvi ideò l' ingrandimento della città la quale invero doveva essere angusta quand' essa, al dire del Frizzi, terminava ove esiste ora il castello e la cattedrale (74). Il pregio di questo suo divisare non era solo nel provvedere ad un bisogno che divenuto anche altrove indispensabile vi si sarebbe egualmente riparato; ma nel modo con cui dispose che le nuove strade fossero rette, larghe e divise con tanta bella ordinanza da non essersi fatto meglio altrove.

I concetti che andava formando il Duca erano tutti perfettamente attuati dal suo architetto Biagio Rossetti già lodato come l' autore della chiesa di S. Maria in Vado. È questi per uomo insigne qualificato dal Guarini restauratore dell' architettura: *languentis architecturae instaurator*. Ma siccome in questo caso ci si presenta non architetto ma ingegnere, ci contenteremo di starcene alle parole del Guarini il quale vide forse molte opere sue le quali, avendo ceduto ai danni del tempo, si restringono ora all' anzidetta chiesa, gran parte della quale, come abbiamo già discorso, ha variato. Seguendo il Frizzi che scrivendo la storia della sua patria meritò tal fede che, esaurite le copie della prima edizione, ora con molte note ed aggiunte se ne pubblica una seconda, ci viene egli dicendo che si compone questa nuova parte di città, appellata *addizione Erculea,* oltre la via degli Angeli, che già esisteva, di quelle dei Prioni oggi di S. Benedetto, di S. Giovanni Battista e della Gioveca,

le quali formano un colpo d'occhio maraviglioso. Taceremo dei palazzi che le fronteggiano le di cui pertinenze sono tutte notate dal Frizzi, distinguendone le origini dai passaggi, per dir solo che la via della Gioveca non dovè ornarsene che molto tardi, mentre troviamo che non prima del 1547 fu disposto dal Duca Ercole II che si lastricasse e vi si rimovessero tutte le immondezze; lo che indica chiaramente che gli edifizii hanno un' origine successiva. Dilatandosi la città stringeva il bisogno di cingerla di mura, di baluardi e di fosse; chè di città aperte come veggonsi ora non eravi esempio e le terre ed i paesi meno popolosi si tenevano riparati. Napoleone Cittadella ha pubblicate non ha guari le condizioni del contratto rogato il 1° giugno del 1495 da Bartolomeo Gogo (o Guoghi) fra il Duca Ercole e *Magistro Blasio Rossetto architecto singulari Illustrissimi Nicolai civique abitatorique Ferrariae super policini S. Antonii et Magistro Alexandro Blondo Fornasario q. Guidonis civi et habitatori Ferrariae, in contracta S. Lucae Burgi Ferrariae,* onde imprendessero a fabbricare le mura e quant' altro occorrevole a fortificare la città (75).

Trascorrendo alcuni documenti riferiti dal lodato Cittadella intorno a quest' opera (che andò tant' innanzi che non bastò a compirla la vita di questi due primi architetti, nè forse l' altra di Sebastiano da Monselice che nel 1528 essendo Duca Alfonso I forse sosteneva un eguale incarico (76)), ci siamo incontrati nel nome di due pittori, maestro Fino e maestro Bernardino ferraresi ignoti allo Zani, e dicendosi da lui, vengono a dirsi ignorati da tutti quanti si occuparono di raccogliere coi nomi le opere degli antichi pittori tanti son quelli della sua serie (77), i quali ornavano di figure i *merli, le ballade, i frixi, centade, listade* di queste mura, e comechè son opere che il tempo ha cancellate qui ed altrove, manifestano che agli artisti non veniva mai meno il lavoro, e le città acquistarono una certa lietezza che hanno perduta colle monotone tinte che coprono le pareti delle nostre fabbriche e meno ci sorprende il loro gran numero; quand' all' opposto la piega che hanno presa i nostri costumi costringendo a restringersene la quantità è un fatto doloroso il vedere ora le scuole clementari delle nostre

Accademie accogliere moltissimi giovanetti i quali iniziandosi nel disegno, principalmente di figura, corrono pericolo progredendo di non trovare la maniera onde conservare in onore l' arte che impresero a coltivare ed anche imprecandola dolersi di non essersi rivolti ad una professione che lor conceda di menare una vita migliore.

Ma per tornare al governo di Ercole, senza ripetere quello che diffusamente ne disse il lodato Frizzi, bastaci di seco lui conchiudere che tempi più felici di questi non ebbe mai Ferrara e che purtroppo tutte le calamità che vennero dopo resero anche più sensibile ai Ferraresi la rimembranza dei governi di Lionello, di Borso e di Ercole. Infatti col succedergli Alfonso I la condizione degli Estensi incominciò a peggiorare in guisa che già si temeva che il governo fosse per cangiarsi. E se tardò, fu più per effetto della sua fermezza e del suo valore che della volontà dei Principi confinanti che fecero quanto era in loro potere per usurparglielo. Ogni volta che ad Alfonso era concesso di deporre la spada tutti i suoi pensieri li rivolgeva a beneficio della capitale e dello Stato, e può ben dirsi che emulò il padre nel far progredire le arti nella sua patria. La chiesa di S. Benedetto uno dei templi più magnifici della città ripete da lui se non l' origine certamente il perfezionamento (78), come l' altro di S. Spirito (79). Ma se in queste, come in altre costruzioni, egli non fece che eccitarne coi sussidii l' innalzamento, fu sua l' idea della famosa villa di Belvedere, una delle più ricche e deliziose d' Italia, la quale purtroppo andò distrutta unitamente alle altre di Bellosguardo e di Coparo così famosa per le cacce e per i dotti convegni che vi teneva Ercole II che ne fu il fondatore.

Quanto più avvantaggiò l' Italia in civiltà tanto più si accrebbero i palazzi di villa ed in niun paese meglio convenivano che in questo pel suo clima, varietà ed amenità di postura. Le prime idee delle ville moderne le scorgiamo in Napoli, imitate e progredite a Roma e successivamente estese nel rimanente d' Italia. Dove erano corti, que' piccoli Principi si emularono nel numero e nella magnificenza di cotali ritrovi campestri. Abbiam descritta l' Imperiale di Pesaro, ed a molte

altre ville potrebbe estendersi il nostro discorso se la copia degli argomenti che ci rimangono a svolgere ce lo permettesse. Ma fra quelle degli Estensi non va certamente taciuto che quella di Belvedere creata dal Duca Alfonso I intorno al 1516, sebben delle prime, era delle più celebrate pel disegno che ne diede Girolamo da Carpi la di cui rinomanza non verrà mai meno finchè esisteranno le sue opere delle più prossime allo stile di Raffaele (80).

Vivendo Girolamo la scuola ferrarese progrediva in guisa da emulare l' altra della vicina Bologna. I Dossi, Giambattista Benvenuti detto l' Ortolano, Lodovico di Giacomo Mazzolino, Domenico Panetti sono nomi che la storia pone vicini a quelli de' più famosi pittori. Il Duca prevalendosi di questi maestri faceva risorgere nella capitale l' antico ardore che i Ferraresi avevano nutrito per le arti del quale rendevano testimonianza gli esistenti monumenti. Abbiamo descritto il duomo, abbiam discorso della munificenza degli antichi Signori di Ferrara nell' erigere il castello; ma finora ci siamo astenuti dal mettere innanzi l' antico palazzo della Ragione, perchè dopo l' incendio a cui andò soggetta la gran sala nel 1512 fu alquanto modificato e nel risarcirlo non si ebbe tutta quella cura che si è avuta ai nostri giorni di ritornarlo per quanto potevasi nel suo stato originale.

Non è questo il solo luogo dove noi lodiamo i Ferraresi ma prendendo occasione dall' anzidetto restauro non possiamo a meno di non proporre ad esempio a molti paesi que' cittadini i quali, dovendosi riparare l' antico edifizio che cadeva, preferirono piuttosto di farlo risorgere che crearne uno nuovo. Ma la colpa della rovina di antichi edificii di rado è di quelli che hanno il reggimento della città, che per lo più proviene dall' orgoglio degli architetti che volendo far del loro, ripugnano al metter mano a restituire le fabbriche nella condizione in cui erano prima che il tempo le pregiudicasse. Non era certamente di questi Paolo Tosi, il quale nel modo che già dicemmo aver tenuto per esimere dai pericoli da cui era minacciata la chiesa di S. Maria in Vado, si comportò allorquando fu chiamato a restaurare il palazzo della Ragione.

Nella piazza del mercato di Ferrara era stato innalzato intorno all' anno 1326 il palazzo anzidetto trovandosi podestà Galeotto de' Maggiori bresciano. Ignorasi se variasse dall' originale sua costruzione nei tempi che precedettero l' incendio che poc' anzi abbiamo indicato (sapendosi soltanto che Alfonso fece dipingere la facciata in occasione de' suoi sponsali con Lucrezia Borgia). Deliberandosi poi nel 1514 di restaurare la sala che era andata tutta in fiamme, si trascurò il rimanente essendo stato riconosciuto che i muri maestri avevano molto sofferto ed il legname dell' appuntellamento era fracido in guisa che la fabbrica mal reggevasi. Accertatosene il Tosi non dubitò un momento a distruggere le botteghe che si erano di tempo in tempo venute aprendo a ridosso dell' antica facciata, con che riapparve il loggiato gotico composto di sette archi che sebbene informe la decorava interamente. Fu conservato aumentandolo di due arcate laterali, ma però poste in bell' ordine ed ingentilite nella parte ornamentale. Non rispondeva la parte interna all' ufficio a cui volevasi consacrato; chè i palazzi della Ragione non abbisognavano di essere divisi e frastagliati di sale grandi e piccole, una sala bastando alle raunanze con pochissimi vani adiacenti addetti ai negozii ordinarii di quelli a cui apparteneva eseguire quanto si decretava. Ed è perciò che l' interiore esame di un palazzo che non abbia cambiati gli antichi suoi compartimenti indica la semplicità ed economia dei giudizii di allora a confronto della presente moltiplicità e complicazione. Il palazzo della Ragione di Ferrara richiedendo un restauro diligente e spedito, così doveva avere di mira l' architetto che conservando la facciata le sue forme queste si conciliassero con l' interno bisognevole di divisioni analoghe ai nostri costumi. Si esigevano bene illuminati gli ambienti, le camere tutte corrispondenti all' ufficio a cui dovevano servire; le scale oltre le maggiori, le necessarie a concedere riservatamente libero l' ingresso a chi deve averlo e molte altre vedute di utilità e di convenienza conservare. Difficoltà che trovano sempre minori ostacoli quando l' edifizio s' innalza, che quando al vecchio deve adattarsi il nuovo. L' impresa presente poi comprendeva la speciale circostanza di doversi sopra una

facciata gotica foggiare l' interno modernamente; e difficoltà di cui non può rendersene ragione se non da coloro ai quali fa mestieri superarle. Bastaci il riflettere che essendo incontrastabile che il prospetto di un edifizio indica il modo con che va diviso l' interno, i caratteri delle facciate moderne e delle antiche sono così opposti come variano i costumi degli uni da quelli degli altri, e di questi costumi sono principale esempio le case.

Non ci faremo a stendere la descrizione dell' opera del Tosi avendolo già fatto nel 1835 Salvatore Anau in un articolo pubblicato nel giornale di statistica di Milano; ma ciò non ci esenta dal ripetere che ottimo fu l' avviso dei Ferraresi d' incaricare il Tosi di conservare uno dei più onorevoli edifizii della loro patria. Quant' essi ne sieno gelosi un recente esempio ce lo conferma nell' acquisto fatto dal Municipio dell' antico palazzo dei Villa. Caduto invece in altre mani non sarebbe stato questo il primo caso in cui vedemmo simili edifizii deturpati o distrutti dall' avidità di trarne il maggiore utile possibile.

Tutti gli storici ferraresi lo esaltano come uno dei monumenti più insigni della città; mentre poi ignorasi l' architetto che nell' anno 1490 lo concepì ci sono indicati i nomi degli scultori impiegati ad ornarlo mezzo secolo dopo. Furon dessi Cristoforo da Milano, Andrea di Tani, Borso Campi ed Antonio Bosi. L' operosità degli artisti ed il lusso e la magnificenza che regnava non può testimoniarsi più chiaramente che in alcuni di questi palazzi, le di cui facciate sono coperte da pietre che dalla forma che lor si dava romboidale prendevano il nome di *punta di diamante;* il palazzo dei Villa è infatti conosciuto col nome di palazzo dei *diamanti.* Il tempo che intorno ad essi s' impiegava, la copia e la qualità degli ornamenti che richiedevano, le spese ingentissime che s' incontravano, sono tutte cose che manifestano la differenza che passa fra que' tempi ed i nostri; le cagioni da cui nascono sarebbero inutili di ripeterle dopo quanto si è già discorso nel precedente capitolo.

Sigismondo Estense de' Marchesi di S. Martino fu nel 1492 il fondatore di questo palazzo e lasciandolo alla sua morte

imperfetto, lo acquistò il fratello Ercole e non riuscendo neppure a lui di terminarlo, ne fece nel suo testamento legato al figlio Cardinal Luigi col danaro che stimò necessario a condurlo qual ora si vede. Finchè egli lo possedette era celebratissimo per la splendidezza delle feste e dei convitti che dava a tutti i personaggi che passavano per Ferrara ed abbiamo tuttavia la descrizione di un famoso torneo (81).

Non evvi edifizio cospicuo in questa città che non riconosca la sua origine dagli Estensi e non ne manifesti la munificenza. Nel 1556, dice il Frizzi, che fu pensiere del Duca Ercole di estendere ed ornare di edifizii e di statue la piazza onde renderla idonea alle giostre, ai tornei e agli altri spettacoli. Il patrio museo fu da lui accresciuto di novecento antiche medaglie d' oro (82). Il pregio in cui si avevano gli arazzi gli fece nascere il desiderio di fondarne una fabbrica nella quale se ne ottennero di tal bellezza che contendevano coi fiamminghi. In non minore considerazione si avevano le majoliche e le ferraresi gareggiavano colle urbinati e pesaresi. Il Passeri nella storia di queste stoviglie, se non l'avesse ignorato, avrebbe potuto aggiungere nella serie degli artefici più celebrati il nome illustre di Alfonso II d' Este il quale si dilettava di occuparsi di questo genere di lavori; e si trovano delle majoliche tornite e dipinte di sua mano (83).

Parlando di Ercole II non va taciuto che come fu sollecito d' innalzare la fama di Ferrara si occupò altresì di Modena; essendogli venuto in animo di fortificare quella città, aveva egli nel 1546 fatti atterrare i quattro ampi sobborghi che erano alle sue porte, ne' quali vedevansi palazzi, chiese e conventi de' principali della città. Perchè poi un tal fatto aveva fomentato, come ricavasi dai cronisti, un gran malcontento fra i cittadini, una parte de' quali (e fra questi la famiglia da cui nacque Guido Reni) aveva dovuto emigrare a Bologna, s' indusse egli ad acchiudere nelle nuove mura un ampio spazio, il quale fu diviso in larghe e simmetriche contrade, ove sursero case ad albergo de' cittadini (84). Alfonso II succedendogli lo emulava, non essendovi stato fra gli Estensi Principe più splendido di lui. Dei monumenti che lasciò a Ferrara lo storico di questa

città loda il ristauro di quella loggia che restò incendiata nel 1552 che faceva allora parte della piccola piazza detta delle *Ortolane*, e, vivendo il Frizzi, del *Vice legato*. Sono, dic' egli, sei archi di marmo di soda e maestosa architettura. Un' altra gran loggia dovea formar parte di un gran palazzo che aveva in animo di fabbricare Alfonso avendone incaricato, dice il Guarini, un certo Galasso che non potè compirlo.

Gli scrittori ferraresi non dubitano di tenerlo per loro cittadino, ma il Tiraboschi ha con buone ragioni emendato l' errore restituendolo a Carpi. Parlando degli architetti della basilica di Loreto ricordiamo di aver detto anche noi esser egli della famiglia Alghisi di Carpi, ed ora soggiungiamo che il Galasso nominato dal Guarini prima di condursi colà fu impiegato nelle fabbriche del Duca Alfonso (85). Non possiamo dire con simile certezza, ma non è inverisimile, che lo adoperasse nell' erezione del palazzo della Mesola che intorno al 1578 fece circondare di mura pel lungo giro di nove miglia. Lo fondava per aver agio di trattenervisi nelle stagioni opportune alle cacce, essendo a ciò quella posizione boschiva fra il porto di Goro e di Volano molto propria (86). Se però venisse meno la verisimiglianza che Galasso fosse l' autore del palazzo e dei luoghi adiacenti alla Mesola, s' avrebbe fondamento ad attribuire quest' opera ad uno dei Tristani, mentre di questo nome s' incontrano molti architetti a Ferrara incaricati di pubbliche livellazioni di acque, argini, tutti forse parenti o affini a quel medesimo Tristani autore nel 1496 delle fabbriche del Monastero ed adiacenze di San Benedetto (87). Senza occuparsi d' avvantaggio ad indagarne il nome sappiasi che dove le occasioni si erano così estese aumentavansi gli architetti, per cui azzardoso riesce il dire piuttosto l' uno che l' altro autore di un edifizio quando fra loro abbiasi una tal quale analogia di stile. Il mantovano Abramo Colornio, il modenese Giovanni Battista Guarini, l' argentano Gio. Battista Alcotti, il ferrarese Alessandro Baldi (88), benchè abbiano tutti vissuto nel governo di Alfonso II non disegnarono però le fabbriche, alle quali presiedettero, con un formato analogo agli edifizii che sorgevano nei primi anni del suo governo chè toccandone gli ultimi ed includendo molti i primi

anni del secolo successivo sentono troppo del passaggio che aveva fatto l' architettura al barocco, per comprenderli nella serie di cui ora ragioniamo. Benchè coetaneo a tutti questi architetti Alberto Schiatti, autore di due chiese una pei Gesuiti fabbricata nel 1570 (89) e l' altra di San Paolo sette anni dopo (90), conservò uno stile meno pesante e licenzioso di quello che erasi generalmente abbracciato, per cui questi due edifizii hanno un carattere che non disdice all' epoca che si trascorre al pari di quello degli innalzati dagli architetti che prima abbiamo nominati.

Lunga e malagevole impresa imprenderebbe chi pretendesse dimostrare con un numero di monumenti superiore a quelli che noi esponiamo la munificenza e la splendidezza degli Estensi, e di Alfonso II singolarmente, che già è dimostrata dai patrii storici. Ma puossi anche con tutta verità testimoniare che la gara che era nata fra i nostri piccoli Principi di superarsi l' un l' altro in un lusso che non s' addiceva ai piccoli loro Stati, fu anche essa una delle molte ragioni che li fece perder loro e li impoverì.

La magnificenza di Alfonso II avendo esaurito l' erario ferrarese, Cesare suo cugino si trovò sprovvisto quasi d' ogni mezzo per contendere il passo ai papali. In tale stato di cose, dovendo egli abbandonare il pensiere delle armi si voltò alle arti diplomatiche e per mezzo di sua zia la Duchessa di Urbino imbastì un trattato col Cardinale Aldobrandino capo dell' esercito Pontificio; ma la conclusione di questo si fu che Clemente VIII voleva assolutamente Ferrara ed il suo contado. Laonde Cesare il giorno 13 di gennajo del 1598 sottoscrisse, per lo migliore, un trattato col quale si obbligava di sgombrare Ferrara e tutte le sue pertinenze (fra le quali Comacchio, sebbene la casa d' Este sostenesse di possederlo come terra dell' Impero senza alcun rapporto a Ferrara, e colla sedia Pontificia) siccome pur Cento, la Pieve e la Romagna ferrarese, ma gli rimaneva assicurato il possesso di tutti i beni allodiali della sua casa in questi territorii. La potestà governativa passò nella sedia Apostolica senza che però la casa d' Este rinunziasse alle sue ragioni sopra le quali anzi doveva istituirsi un novello esame sebbene

poi questo non avesse mai luogo nel mode che Cesare avrebbe voluto domandare. Si chiamò egli d' ora in poi semplicemente Duca di Modena e Reggio nelle quali signorie fu dall' Impero Romano riconosciuto. Poscia essendo ito a Rimini per inchinarsi al Papa che veniva a visitare i suoi dominii, questi per consolarlo nominò suo fratello Alessandro Cardinale.

La conseguenza quasi immediata della separazione dei territorii ferraresi dal rimanente dei dominii Estensi fu l' impoverimento e la desolazione della capitale che prima fioriva a spese del resto dello Stato.

NOTE E DOCUMENTI.

(1) Perugia era una delle più forti città d' Italia. Malatesta Baglioni erasi studiato di renderla atta a qualunque difesa, animatovi singolarmente dal Pontefice Clemente VII, il quale meditava di profittarne quando le politiche vicende si fossero prestate ai suoi divisamenti.

VASARI, ediz. di Pass., pag. 498, nota 23.

Gli ornamenti scolpiti nella facciata s' intagliarono da Simone Mosca, e da Lodovico Scalza.

Nel fregio si leggeva la seguente iscrizione:

Paulus III Pont. Max. tyrannide eiecta novo civitatis statu constituto bonor. quieti et improbor. fraeno Arcem a solo excitatam mira celeritate munivit. Pont. sui An. sal. XLIII.

(2) CARDUCCI GIOVANNI BATTISTA, Sulle memorie ed i monumenti di Ascoli nel Piceno, Discorso. Fermo, 1853, pag. 93.

L' iscrizione che vi si legge è la seguente:

MDLXIII

Pauli III Pont. Max. Decreto Arcem Hanc Ad Asculanorum Factiones Ac Tyrannides Tollendas Petrus Ant. Angelinus Commissarius A Fundamentis Alexander Vero Pallanteri Vs. Guber. Ad Verticem Erigendam Curant.

(3) VASARI, pag. 498.

(4) VERMIGLIOLI GIO. BATTISTA, Elogio accademico di Galeazzo Alessi architetto perugino, Perugia, 1839, pag. 7.

Il PASCOLI (tom. III, p. 79) non gli attribuisce che il disegno della facciata.

(5) MILIZIA, Mem. degli Architetti, tom. II, pag. 17.

(6) PASCOLI, Vite dei pittori ed architetti, tom. I, pag. 284.

Dalla scuola dell'Alessi vuolsi derivasse l' architetto del palazzo Righetti.

(7) CASSINI, della linea di S. Petronio tirata l' anno 1655, dal *Giorn. de' letterati,* tom. IV, pag. 72.

Il VERMIGLIOLI nell' Elogio di Ignazio Danti (Opuscoli letterari, Bologna, 1820, tom. III) dice di averlo imparato da una lettera del P. TROMBELLI al Dott. Cavallucci di Perugia.

Gian Domenico Cassini nel 1656 sostituì alla meridiana del Danti la sua. La nuova linea tenuta dal Cassini è lunga piedi 178 e once 6 $^1/_2$ di misura bolognese ed è la seicentomillesima parte della circonferenza della terra all' equatore. Quand' il Cassini tracciò la lunga sua linea aperse il foro meridiano in siffatto punto d' una delle navi minori della basilica che la linea stessa segnasse sul piano la lunghezza massima e la minima dei giorni, fosse un' aliquota precisa della misura terrestre e scorresse tutta sul pavimento senza intoppo delle grandi basi delle immani colonne che dividono la maggior nave dalle minori. Volgendo poi il 1778 fu risarcita la detta linea con direzione dell' esimio matematico Eustacchio Zanotti che la ridusse ancora a misura più precisa come riferisce in una descrizione che mise alle stampe in que' giorni rendendo conto di ciò che aveva operato.

(8) Ghillini, Storia di Alessandria, pag. 1 e 46.

(9) Il Vermiglioli esponendo l' opinione che il disegno delle logge sia del Danti si appoggia all' autorità dello storico Pellini, e dice eziandio esistere una lettera inedita di Monsig. Ercolani Vescovo di Perugia coevo del Danti la quale è la 234 del lib. I di un codice di sue lettere che fu già in S. Domenico di Perugia.

(10) V. Danti, Elogio del Vignola.

La prima pietra di questo tempio fu collocata nel Pontificato di Pio V il giorno 23 di maggio dell' anno 1596 da Monsignor Geri Vescovo di Pistoja.

V. Baldinucci, tom. VIII, pag. 310. Il Pascoli nel tom. I, pag. 284 e 288, dice che furono chiamati il Danti e l' Alessi a perfezionarlo.

Indescrivibili sono stati i danni cagionati alla città di Fuligno, ed ai luoghi vicini dai terremoti che incominciarono a farsi udire nell' anno 1831; finchè il 15 di marzo del 1832 la chiesa testè descritta anch' essa minacciando crollò. Non appena fu ciò generalmente conosciuto, che il sommo Pontefice Gregorio XVI fece appello alle case religiose che professavano la regola di S. Francesco, onde coi propri modi, e coll' insinuare ai fedeli di fare lo stesso, si occupassero di riparare a sì grande sventura. Non passò molto tempo che le elemosine raccolte si conobbero bastevoli per cui dovendosi dar mano al restauro fu deciso di confidare la direzione all' architetto Cav. Luigi Poletti. Egli che aveva già comune la patria col Vignola corrispose all' aspettativa compiendo non solamente con tutta la possibile perfezione il restauro della chiesa, ma altresì la facciata che dai successori del Barozzi era stata lasciata come vedevasi. L' anno 1840 fu di nuovo consacrata dal Card. Luigi Lambruschini, ed in tal occasione il Can. Scipione Perilli di Perugia pubblicò una diligente descrizione di tutte le vicende che hanno contribuito ad attuare i nuovi lavori della detta chiesa di S. Maria degli Angeli.

Dicesi disegno di Giulio Danti la chiesa di S. Luca dei Cavalieri Gerosolimitani innalzata nell' anno 1586 a spese del Cav. Giulio Bravi.

(11) Il Mancini, a p. 187, cita l' altro palazzo fabbricato da Alessandro Vitelli fra il 1521 ed il 1532, di cui non rimane di antico che una grande scuderia le volte della quale sono rette da due file di colonne divise in tre navi; ed al di sopra un salone or ne sostengono altrettanto spazioso.

(12) Id. a pag. 129.

(13) Il 7 di maggio del 1822 il P. Luigi Pungileoni scoprì un documento che dimostra essere di Bernardino Baldi il disegno di questa chiesa.

V. Elogio di Giovanni Santi a pag. 102.

Successivamente all' anzidetta notizia recataci da quest' erudito Minorita riuscì al Marchese Giuseppe Campori di rintracciarne altre derivate dal P. Affò, le

quali venivano da lui comunicate all' Ab. Tiraboschi. Nell' archivio di Guastalla aveva l' Affò scoperto che nell' anno 1580 D. Ferrante II Duca di Guastalla per consiglio di Muzio Manfredi invitò al suo servigio il Baldi in qualità di matematico. Il quale, accettato l' incarico, stabilì la sua dimora in quella città con istipendio mensile di dieci scudi. L' anno 1586 fu eletto Abate ordinario di Guastalla, dignità cui rinunziò nel 1609; nel quale anno si ritirò in patria dove finì i suoi giorni.

Nelle materie di architettura e d' ingegneria si occupò egli in Guastalla sebbene non lasciasse memoria di fabbriche da esso edificate. Appare dai documenti prodotti dal Marchese Campori nella sua opera (*Gli artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi, Modena,* 1855, a pag. 26) ch' egli avesse l' incarico dal Duca di dirigere e soprastare ai lavori intrapresi ne' suoi dominii.

Era stato preceduto l' arrivo del Baldi in Guastalla dall' architetto Francesco Capriani detto il Volterra condottovi da Roma dal Duca Cesare Gonzaga preso al suo servigio con istipendio annuale di 18 scudi d' oro in oro. Intraprese egli per ordine di questo Principe nel 1565 il proseguimento del palazzo ducale già incominciato dal Conte Achille Torelli e la fabbrica della chiesa di S. Pietro. Come pure è di sua invenzione la chiesa e convento dei Serviti, della quale fu posta la prima pietra il 7 ottobre del 1569 e che fu poscia parecchie volte riformata e riedificata; ed infine diede pure il disegno per il palazzo del Comune e sopraintese a tutti i lavori di abbellimento procurati dal Duca alla sua città.

Il palazzo ducale di Guastalla sussiste ancora nella sua integrità quanto è alla parte esterna, ma tutto mutato e guasto nell' interno.

La magnifica sala detta *dorata* fu tagliata nel mezzo e compartita in due piani e in più stanze. Il vago soffitto di legno intagliato a cassettoni e ornato negli spazi maggiori di pitture attribuite a Leonello Spada, fu distrutto, si perdettero pure i ritratti in tela dei Marchesi e Duchi di Mantova e di Guastalla che ornavano le pareti di detta sala. La cappella denominata di S. Carlo, perchè in essa il Santo era uso di celebrare la messa allorchè ritrovavasi in Guastalla, fu rivolta all' ignobile uso di dispensa o magazzino. Tutti gli appartamenti grandiosi già riboccanti d' ogni maniera d' ornamenti artistici trovansi ora spogliati, mozzati e impiccioliti per comodità dei pubblici uffici che vi sono stabiliti.

Quest' opera di distruzione fu compiuta in tempi non lontani dai nostri.

Come pure deploriamo la dispersione avvenuta nel 1857 dei preziosi manoscritti del Baldi ornamento insigne della biblioteca Albani di Roma. Venuta essa per ragione di eredità in possesso della Casa Castelbarco di Milano furono venduti i detti manoscritti, coi tanti codici, e libri importantissimi che conteneva, all' incanto senza sapersi dove passati.

(14) Vasari, pag. 838.

Fu dipinto da Timoteo Viti.

Id. pag. 539.

(15) Vasari, id.

Baldinucci, tom. VI, pag. 341.

(16) Mancini Pompeo, Villa degli Sforzeschi e Rovereschi a breve distanza da Pesaro, 1844, Memoria inserita nelle Esercitazioni dell' Accademia Agraria.

(17) Fece questo disegno il Cav. Giovanni Francesco Bonamici nel 1756 e conservasi nell' archivio Albani. L' altro dell' ingegnere Andrea Antaldi passò al Cav. Gaudenzio Onorati di Jesi.

(18) Vi fu eletto Vescovo nel 1541 e traslocato poi a Bergamo nel 1544.

(19) Bottari, raccolta di lettere pittoriche, tom. V, pag. 196.

(20) Nel volume II, Lettere a M. Vincenzo Laureo, pel Comino.

(21) Vita di Francesco Maria, lib. II, pag. 237 e 238.

(22) Manoscritto N.° 191 esistente nell' Olivieriana.

(23) Vasari nella vita del Genga fra le lodi che gli attribuisce considera la sorpresa che recò al Pontefice Paolo III vedendola rilucente per tutto di dorature, pitture, stucchi ecc.

(24) Montanari Giuseppe Ignazio. L' Imperiale di Pesaro, Stanze, Pesaro, 1838. Concorrendo artisti d' ogni ordine ad ornare questo palazzo, un posto onorevole fu dato a Federico Brandani, uno dei plasticatori più insigni di que' tempi. Le fabbriche di vasellami aperte in Urbino e Gubbio gli davano una vita vigorosa. Il Brandano (da ciò che ne ha detto il Passeri), fu discepolo del Genga, e coltivarono insieme anche l' arte di miniatori. È anzi molto verisimile che il disegno del famoso pulpito del duomo d' Urbino (che andò colla chiesa in rovina) fosse del Genga l' architettura, e del Brandano la scultura, come lo erano alcuni conci di finestre in un palazzo fuori delle mura di Pesaro, andato anch' esso pochi anni sono distrutto.

(25) Il Vasari, a p. 838, fra le altre cose dice che il Genga vi facesse una scala a lumaca ad imitazione di quella che Bramante aveva fatta eseguire nel palazzo Pontificio del Vaticano.

(26) Discorso della ragione dell' architettura, art. III.

Il sig. Michelangelo Gualandi nella serie da lui pubblicata dei documenti artistici (tom. I, pag. 341-343) ha pubblicato una lettera di Maestro Giorgio da Settignano muratore e scalpellino diretta al Magnifico Lorenzo de' Medici del 17 aprile 1476 tolta dall' archivio Mediceo (carteggio privato, fasc. 25) la quale, benchè poco importante pel suo argomento, serve però molto a confermare ciò che dice il Vasari che il Genga fosse chiamato a restaurare e ridurre in miglior forma il palazzo, quand' esso era già stato innalzato prima di quest' epoca. Questi dev' essere quel medesimo Giorgio, a cui il Vasari attribuisce il bel disegno a Firenze della chiesa di S. Giusto a Pinti.

(27) Fu invitato il Marchese Antaldo Antaldi dall' Abate Zani di fare tutte le possibili ricerche per aumentare i nomi che già si conoscono dei più celebri artisti del disegno vissuti a Pesaro ed in Urbino nella *Enciclopedia artistica* che si era proposta di pubblicare. Corrispondendo egli al desiderio dello Zani, compilò di tutti delle brevi biografie che poi cortese, com' era, non si rifiutò di parteciparle agli amatori di questi studi che gliele chiedessero. Da queste abbiamo tolte le notizie degli architetti che ora produciamo.

(28) Venezia, presso Plinio Pietrasanta, 1554.

(29) La facciata conserva lo stile praticato nel secolo xiv in cui pensiamo fosse innalzata; l' interno è opera del Bernabei.

Il Vasari a pag. 838 attribuisce a Bartolomeo Genga l' interno della chiesa di S. Gio. Battista. Però ebbe egli poco da fare in Pesaro ed in altre città d' Italia comechè occupato in molti lavori nell' isola di Malta ove finì di vivere.

(30) Vasari, pag. 494.

Si accosta il Milanesi all' opinione nostra dicendo che la vita del Da-Majano scritta dal Vasari sia delle peggio ordinate nella cronologia e fra le più povere di notizie, e queste non sempre esatte. Trascurò fra le altre cose di far menzione

dei disegni dati dal Da-Majano del duomo di Faenza e del palazzo innalzato in Recanati sua patria, dal Card. Anton Giacomo Venerio, detto anche il Cardinale Conchese, per essere stato Vescovo di Cuenca nella Spagna. Di questo parlarono l'Angelita (*Origine della città di Recanati historia e descrizione ec., Venetia, pel Valentino,* 1601, *in* 4°) ed il Calcagni (*Memorie istoriche di Recanati, pel Maffei,* 1711) nella storia di Recanati; ed il Milanesi ha pubblicato tre lettere del detto Cardinale a Lorenzo de' Medici, scritte da Roma l'anno 1478, nelle quali lo prega ad impegnare l'architetto a venire sollecitamente in Recanati, onde continuare a dirigere la fabbrica del suo palazzo (Dai Codici del Carteggio Mediceo, Filza 11, Carte 493, 495 e 496). *Archivio Storico,* nuova serie, tom. X, Anno III, Firenze, 1859.

(31) Gli stucchi con cui fu ornata la cupola sono invenzione di Giovanni Boccalini al quale appartiene pure il disegno della facciata terminata da Lattanzio Ventura di Urbino.

V. la Guida scritta nel 1824 dal Conte Alessandro Maggiori dalla quale si hanno esatte indicazioni riguardo alle opere che si vedono nella basilica.

(32) Vigo P. Girolamo Carmelitano. Descrizione del tempio di S. Maria delle Vergini, Macerata, 1790.

Ricci, Mem. Storiche delle arti e degli artisti della Marca d'Ancona, tom. II.

(33) Idem.

(34) Quest' iscrizione venne veduta e notata dal Massonio nella vita di S. Bernardino, ed è così concepita:

M · DXXVII
COLA AMA-
TRICIVS . AR-
CHITECTOR . IN-
STRVXIT.

(35) Aquila, pel Perchiassi, 1848.

(36) L'antico duomo d'Atri era stato innalzato intorno al secolo xiv. Si pensò a restaurarlo internamente nel secolo xvi, e dicesi che a Cola fosse l'opera confidata. Ove però lo si voglia ora guardare, ogni cosa vi è stoltamente rammodernata, distrutti gli antichi altari di legno messi ad oro, e gentilmente ornati di bassirilievi, per far luogo ad altri di stucco del più barocco stile, scialbate le mura tutte istoriate a sacre leggende; e fatti in fine cento altri atti barbarici da disgradarsene le età più tenebrose. Da una così generale distruzione era restato immune il monumento di Andrea Matteo Aquaviva, terzo di questo nome ed ottavo Duca d'Atri, ma perchè non così triviale, e barocco come tutti gli altri, ebbe colla cappella anch' esso nel 1851 il medesimo fine.

Avvisò quindi rettamente il Signor Gabriello Cherubini di descriverlo, nel Giornale scientifico e letterario il *Vico* che si pubblicava a Napoli (1857, Vol. IV, fasc. I) onde almeno non ne andasse smarrita anche la memoria. » Era questa » cappella fabbricata di marmo bianco, di quello che ancor oggi abbondevolmente » si cava dalle falde della Majella, e posta nella nave meridionale del duomo, di » costa al coro. Vi si vedevano fogliami, festoni, stemmi, teste d'uomini e di » animali sì finamente intagliati, e di maniera sì pulita condotti, che punto non » iscemavano quella lode, la quale ebbero gli scultori milanesi di quel tempo. » Milanese era Paolo de Garviis che scolpì il monumento Aquaviva.

Nell' imbasamento di una colonna vedevasi incisa questa breve epigrafe:

Andreas Mattheus
Aquavivius Dux Hadriae
Et Therami Divae Virgini
Et Sanctissimae Matri
Annae Sacellum hoc dicavit
Anno a Partu Ejus MDVI.

(37) Negl' interpilastri di tale architettura come in altrettanti quadri prese Cola a rappresentarvi la Passione di Nostro Signore serbandosi in più grande dimensione di raffigurare la dolorosa scena della Crocifissione sulla parete principale di fronte alla porta, ossia sopra l' altare, certo unico, che ebbe la non vasta chiesa. Possedeva dessa le pitture più insigni di quest' artefice, le quali pel poco pregio in cui si tenevano nel secolo trascorso s' imbiancarono. Ora tornate ad aversi in quella considerazione che meritano non sono mancate in ogni paese delle persone le quali procurarono con nuovi trovati tornassero in luce. Di questi benemeriti non andò priva Ascoli, ed è molto lodevole il pensiere che sorse in essi di togliere la calce che ricopriva le pitture di Cola, le quali però hanno alquanto perduto della primitiva loro bellezza.

(38) Questo giudizio del Machiavelli, ripetuto dal Sismondi, li fece ambedue conchiudere che rendutosi il Valentino celebre per tanti delitti non era privo di virtù, valoroso, eloquente, accorto, prodigo de' suoi beneficj, senza mai sbilanciare le sue finanze, zelante per la conservazione della giustizia ne' suoi Stati, abbastanza illuminato per dar loro un' amministrazione che li fece in poco tempo prosperare, egli seppe rendersi caro ai suoi sudditi ed ai suoi soldati; mentre era il terrore e lo spavento dei Principi suoi vicini e di coloro che non erano a lui soggetti.

Non è neppure a pensare che scrittori professanti principj ben opposti a quelli del Segretario fiorentino, a lui si conformino; ma d' altronde non potrà negarsi che considerando imparzialmente le azioni del Duca Valentino, non vi si scorga quella medesima contradizione che si ravvisa in altri uomini che gli somigliano. Guidato essendo da un grandissimo orgoglio, come questo lo precipitava talvolta nelle maggiori scelleragini, così tal altra lo spingeva a tenere un contegno diverso. Quindi non a virtù, ma a freddo calcolo sono da attribuirsi le buone azioni di certi uomini del taglio del Valentino.

(39) S. Petrus Damianus *in vita S. Mauri Ep. Caesenae.*

(40) Gravina D. Domenico Cassinese, Sull' origine ed i restauri della chiesa di S. Maria del Monte presso Cesena, riflessi e ricerche. Pe' tipi di Monte Cassino, 1847.

(41) Bonoli, Storia di Forlì, pag. 264.

(42) Raccontano il Bonoli a pag. 282 ed il Marchesi a pag. 257 che quest' architetto distinguevasi ancora come ricamatore e servendosi dell' ago imitava il pennello.

(43) Casali, Guida di Forlì, 1838, pag. 16.

(44) La poderosa resistenza dei Cesenati viene narrata dagli storici municipali e dall' autore della Genealogia della famiglia Masini. Venezia, 1747, pag. 41.

(45) L' interno fu fatto fabbricare dai Canonici Lateranensi che due miglia fuori della città abitavano in vicinanza di uno degli antichi porti dell' Adriatico.

Fu consacrata il giorno 8 di ottobre del 1606 dal Cardinal Arcivescovo Pietro Aldobrandini. La facciata venne fatta innalzare nel 1784 dall' Abate ex Generale D. Marco Castelli.

V. Nanni, Guida di Ravenna, pag. 50.

(46) Id., pag. 102.

(47) La fece innalzare il Cardinal Legato Giulio Ferreri.

(48) Il Masini fu l'autore di questa fontana. Come pittore dilettante viene ricordato dal Vasari. La vita di lui fu stampata nella genealogia della famiglia Masini e l'anzidetta fontana viene descritta alle pag. 74 e 76.

(49) Dei due scaloni a rampa cordonati in macigno sostituiti alle scale di legno che esistevano diede il disegno Bramante d'Urbino allorchè con Giulio II si trattenne in Bologna (1506) dopo la partenza dei Bentivogli.

In una cronaca sincrona manoscritta di Bologna di autore anonimo viene notato: » di quest'anno (1509) furono fatte le scale di pietra dove se li può » andare a cavallo sino in cima ed il Legato Cardinale Francesco Alidosi tor- » nando da Milano vi ascese sopra a cavallo ».

La cappella palatina (oggi pubblico archivio) fu fatta fabbricare da Giulio II con disegno di Bramante a simiglianza della Sistina di Roma. A Carlo V con solenne cerimonia in questa cappella fu data nel 1530 la Corona ferrea come Re d'Italia.

Venne piuttosto rimodernata che architettata nel 1555 con disegno di Galeazzo Alessi. Il Pascoli nelle Vite dei pittori ed architetti perugini, a pag. 80, dice che l'Alessi operò per Bologna, e poi soggiunge (Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni, tom. I, pag. 283) che trovandosi ivi prolegato Girolamo Sauli prendendolo a proteggere lo preferì nei lavori di questa cappella agli architetti del reggimento Ercole Fichi imolese e Scipione Datario bolognese.

Nuovi restauri si fecero poi nell'anzidetta cappella negli anni 1618 e 1695 a spese della Camera di Bologna per ordine degli Assunti del pubblico reggimento.

V. Giordani, Illustrazione delle pitture della sala Farnese in Bologna, 1848.

Notasi come fatta disegnare dal Serlio la finestra o ringhiera dicontro alla fontana del Nettuno scorgendosi il nome di Monsignor Girolamo Sauli, che lo incaricò, scolpito ai piedi delle due bellissime aquile.

(50) Sigonius, in Vita *Laurentii Campeggi*, pag. 79. *Eodem an.* (1531) *Laurentius magnificas aedes alteras in vico S. Mammae prioribus continentes ab Annibale Bentivolo per Antonium Mariam fratrem coemit, quae deinde a filiis ejus ad insignem magnificentiam auctae ac structura splendidiore, atque opportuna horti amoenitate ornatae facile omnium aedium Bononiensium principatum obtinuerunt. Quo factum est, ut nullus Princeps Italiae fuerit, quin Bononiam adiens illo, ut omnium amplissimo hospitio, usus sit. Siquidem Duces Sabaudiae, Mediolani, Ferrariae, Urbini, Parmae, Marchio Montiferrati, Legati regis Anglorum, Senatus Veneti, et Ducis Ferrariae, ac multi praeterea Cardinales eo diverterunt, quorum duos insignes praecipue nominabo, Jo. Mariam Montem, et Jo. Angelum Medicem, quod eorum uterq. mox pontificatum max. sit adeptus, ille Iulius III, hic Pius III vocatus.*

In alcune aggiunte al tomo III manoscritto del Ghirardacci raccontandosi della venuta di Giulio II a Bologna nel 1506 sono descritti gli alloggiamenti dei Cardinali che l'accompagnarono. Ora al palazzo (Bevilacqua) in quest'aggiunta si dice: » la casa di Nicolò Sanuti era stata occupata da Giovanni Bentivogli, e » Papa Giulio la donò a Giovanni Gozzadini suo datario, qual palazzo passò poi » alla famiglia Campeggi ».

Nei manoscritti Guidicini (ora Gozzadini) sulle fabbriche di Bologna, si legge: » Palazzo Bevilacqua via S. Mamolo 107. Fabbricato dal Senatore Nicolò Sa- » nuti dottore di legge il di cui ritratto in busto di macigno era nella nicchia

» della ringhiera. Fu comprato dai Bentivogli dominanti e vi abitò Annibale II
» quando rientrato potè per poco tempo rimanere in Bologna. Appartenne poi ai
» Gozzadini, poscia ai Campeggi, nel qual tempo vi furono tenute alcune sedute
» dal Concilio di Trento. Passò poi in eredità al Marchese Emilio Malvezzi. Nel
» 1739 fu comperato dal Conte De-Vincenzi Locatelli per lire bolognesi quaranta
» mila ed estinta questa famiglia pervenne ai Marchesi Bevilacqua ».

(51) Di quest' avvenimento recano testimonianza il Ghirardacci e quant' altri scrissero la storia di Bologna.

(52) Di queste dipinture tre furono trasportate nell' ultima invasione francese nell' Accademia di Belle Arti. Quella del Beltraffio esiste a Parigi nel museo del Louvre.

(53) Ambedue gli ornati di queste porte sono stati descritti ed illustrati dal Giordani.

(54) Bianconi, Guida di Bologna, pag. 65.

Questo palazzo era ornato con bei lavori di terra cotta nel lato che guarda in sulla via di mezzo di S. Martino. L' anzidetto Bianconi, a pag. 54, attribuisce pure ad Andrea il disegno della facciata di quello dei Fantuzzi (ora Pedrazzi) opera veramente grandiosa.

(55) Contiene questo alcune spiegazioni ai geroglifici egiziani. Vedasi il Fantuzzi il quale ha notate tutte le opere di Achille Bocchi e narra che dopo la sua morte gli furono coniate due medaglie.

Il disegno inciso di questo palazzo è molto raro a trovarsi.

(56) V. Baldinucci, tom. VII, pag. 310.

(57) Negli almanacchi bolognesi del Salvardi, vedi la descrizione ed illustrazione che ne ha data il Ch. Gaetano Giordani.

(58) *Graticola di Bologna* ossia *descrizione delle pitture, sculture, architetture di detta città fatta l' anno* 1560 *dal pittore Pietro Lamo* ora per la prima volta data in luce con note illustrative, 1844.

(59) Benchè il Lamo gli attribuisca anche il disegno dell' antico palazzo Vizzani ora Ranuzzi nella strada di S. Stefano è chiaro rimaner esso inferiore di pregio all' altro dei Malvezzi. Non si direbbe suo, se non gli venisse attribuito da uno scrittore contemporaneo.

(60) Il Bianconi dice essere disegno del Terribilia il palazzo Orsi, ora Borghi, come dicesi pure suo l' altro dei Caprara (ora de' Ferrari), ma in questo secondo furono fatte intorno al 1703 delle considerevoli aggiunte dall' architetto Torrigiani. Il cortile è disegno del Torri, le scale di Antonio Lodi.

(61) Il Bianconi, a pag. 84, non lo dice con certezza; ma d' altronde il suo stile dissipa tutte le incertezze e noi senza esitanza lo attribuiremo all' architetto Terribilia.

(62) Tom. I, part. II, pag. 170.

(63) Zanotti Giampietro, Descrizione delle pitture di Nicolò dell' Abate e di Pellegrino Tibaldi, libro magnificamente impresso.

V. Boldetti, Notizie dell' Istituto delle scienze in Bologna, ediz. del 1780 aumentata dal Senatore Giuseppe Angelelli.

V. Storia dell' Accademia Clementina a pag. 49.

(64) Alcune delle parti interne sono disegnate da Domenico Tibaldi, il cortile da Bartolomeo Triacchini, il fabbricato aggiunto per la Biblioteca ordinato da Benedetto xiv venne architettato da Carlo Dotti.

(65) Bassi Martino, Dispareri, op. cit.

(66) La gran sala dipinta dai Caracci forma uno dei principali pregi di questo palazzo. Il Frulli non ha guari tempo ne ha pubblicati incisi i disegni.

(67) Venne fabbricato per la famiglia Delmonte indi passò agli Angelelli, da questi ai Monari, ed ora appartiene ai Fioresi.

Si è molto disputato dagli scrittori patrii intorno all' architetto di questa fabbrica. Alcuni la dissero di Baldassare Peruzzi da Siena, altri vi trovarono delle simiglianze collo stile del padovano Falconetto; e noi senza involgerci in tante incertezze la riteniamo del Tibaldi. Per poco che si confrontino le sue opere scompariscono tutte le difficoltà.

Come stimasi disegno del Tibaldi il palazzo che fu prima dei Zani, poscia degli Odorici, ed ora del Principe Pietro Pallavicini in via Santo Stefano stante l' analogia che esisteva tra lo stile di Domenico e quello del bolognese architetto Floriano Ambrosini al quale realmente appartiene. Era questi un imitatore diligentissimo del Tibaldi e come oltre che architetto era famoso idraulico, così nel 1580 aveva egli proposto al Senato di Bologna d' introdurre un alveo d' acqua a sinistra della porta maggiore e per tirare una linea sino al porto Cesenatico formandone un canale naviglio. Il disegno di quest' opera si possedeva dall' Oretti il quale passò nella biblioteca Ercolani di Bologna.

(68) V. Milizia, Mem. delle Vite degli Architetti, tom. II, pag. 60.

(69) V. Bolognini Amorini March. Antonio, Elogio dell' architetto Angelo Venturoli.

(70) Alberti Fulvio . . . .

Calzoni, Storia della chiesa di S. Maria della Mascarella.

(71) Oltre la chiesa eravi annesso uno spedale per accogliere i pellegrini già fondato fino dal 1320 nella Via Nosadella e qui trasportato nel 1513. Ora è ridotto ad abitazione privata. L' interno della chiesa è stato rimodernato con disegno e direzione di Francesco Tadolini, il cui fratello Petronio ha eseguite le sculture.

Sono noti i dipinti del Tibaldi nella loggia dei Mercanti d' Ancona. Di questi e delle altre opere tanto del padre quanto del figlio abbiamo già a dilungo discorso nelle *Memorie delle arti e degli artisti della Marca* per esimerci di ripetere le medesime cose.

(72) Dicesi disegnata da lui anche la chiesa di S. Maria della Carità.

V. Gualandi Michelangelo, Mem. Orig. Ital. risguardanti le Belle Arti. Bologna, 1845, serie VI, pag. 28, nota 8.

(73) Gibbon, Antichità della casa di Brunswich, Op. post., tom. II, pag. 691.

(74) Frizzi Antonio, Mem. per la storia di Ferrara, 1796, tom. IV, pag. 325.

(75) Cittadella Napoleone, Documenti ed illustrazioni riguardanti le Belle Arti in Ferrara, 1852.

(76) Il Duca Alfonso il 14 giugno del 1529 pagò il prezzo delle terre e delle case occupate per le fortificazioni delle mura e ne premiò gli operai fra i quali si nomina Sebastiano da Monselice che ne fu l' architetto. Frizzi, loc. cit., pag. 289.

(77) Erano oriundi di Verona stabiliti a Ferrara sotto la parrocchia di S. Pietro ed il loro padre aveva nome Domenico. Infatti ciò si dimostra da un istrumento a rogito Gogo in data del 20 agosto 1495 (nell' archivio notarile) col quale il Duca vende loro un pezzo di terreno presso la piazza nuova ora Ariostea: *dedit et tradidit mag. Fino de Verona pictori quondam mag. Dominici, civ. Ferr. de contracta S. Petri praesenti, ementi et acceptanti pro se et mag. Bernardino suo fratre.*

Non si restringono a questi soli i lavori dei citati pittori; il vederli poi dal Duca adoprati ancora in altri luoghi viene dimostrata la loro capacità in un' epoca nella quale fiorivano a Ferrara ed altrove artisti famosi.

Lo Scalabrini, il Borsetti e Cesare Cittadella parlano dell' esistenza di due

altri fratelli pittori anch' essi, Fino e Bernardino Marsigli i quali lavorarono intorno al 1500 nell' oratorio del Salice fuori delle mura, e nel duomo. Quest' analogia di nomi di pittori ignoti dagli storici fece credere al nostro Ch. NAPOLEONE CITTADELLA che vi fosse qualche errore negli amanuensi, ma d' altronde se ben si riflette che i due primi sono oriundi Veronesi, ed i secondi sono Ferraresi e che dell' esistenza della loro famiglia si hanno documenti i quali rimontano fino al 1215 vien meno il dubbio ritenendosi che non due ma quattro sono i pittori aventi il medesimo nome.

(78) Questo tempio in forma di croce greca è diviso in tre navi. Ne furono architetti nel 1553 i fratelli Alberto e Giovanni Battista Tristani. Il monastero venne innalzato con disegno di Antonio e Guido Pighetto e Maffeo Tagliapietre che lavoravano tanto nei pilastri, nelle colonne e nei marmi dei chiostri, quanto negli esterni ornati della facciata perfezionandosi il tutto nell' anno 1561.

Nel governo italico si convertirono la chiesa e il monastero in ospedale militare. Andiamo perciò debitori al Conte GIROLAMO CICOGNARA capo della Magistratura nel 1812 di averla ritornata nel primitivo stato.

(79) Il 28 di luglio del 1519 collocò il Duca la prima pietra di questo tempio.

V. FRIZZI, loc. cit., pag. 250.

(80) Il GIOVIO fra gli altri scrittori la predica per una delle più magnifiche e deliziose d' Italia.

Vedevasi copiata in una lunetta del primo chiostro del convento di S. Paolo di Ferrara, ma il BARUFFALDI nella sua storia all' anno 1699 ne avvisa che fu con altre belle vedute imbiancata.

Questa regal delizia ornata di bellissime dipinture dei Dossi andò poi distrutta nel secolo XVII.

(81) Il Cardinale lo ridusse nello stato presente nel 1567.

Il FRIZZI viene encomiandolo per uno de' maggiori proteggitori delle arti di que' tempi.

(82) Il suo successore impiegò tutte le cure nel 1556 ad arricchire di libri a stampa la biblioteca già copiosa di codici per munificenza di Lionello, di Borso e di Ercole.

Si trattò ancora di aprire una stamperia coll' opera del Pigna suo Segretario e del Falletti suo ambasciatore a Venezia, ma non si conosce qual fine avesse questo suo intendimento.

(83) Si conservavano, dice il SAVONAROLA, fino ai suoi giorni delle majoliche dipinte dal Duca Alfonso I. Alla qual notizia soggiunge il FRIZZI (tom. IV, pag. 250) che venuto il tempo nel quale per le eccessive spese della guerra fu costretto il Duca ad assottigliare quelle della corte ed a vendere le gioie, e gli argenti onde acquistar danaro vi suppliva nei conviti colle majoliche fabbricate e dipinte di sua mano.

(84) Fu chiamata anche questa addizione *erculea o di terranuova.*

(85) Pubblicò un' opera sulle fortificazioni, Venezia, 1570.

(86) Il diretto dominio di questi luoghi spettava già alla casa d' Este. Quando nell' anno 1490 (come afferma il MURATORI) il Duca Ercole I acquistò dai Pedasi anche di usufruttuarli perlochè venne al possesso per lui, e suoi successori di tutti que' boschi e spiagge abbondevolissime di cignali, cervi, daini, caprioli ed altri quadrupedi e volatili.

Intorno all' anno 1578 Alfonso II pel comodo delle cacce cominciò quel nobile

palazzo colle quattro torri, le ampie stalle ed abitazioni disposte in vaga simmetria, e il gran recinto di mura del giro di nove e più miglia, da cui si vede anche oggidì circondato. S' impiegarono cinque anni nel lavoro, a cui contribuirono, non pure l' erario ducale, con esorbitanti somme, ma le comunità della provincia con uomini e materiali.

Frizzi, loc. cit., pag. 390.

(87) Frizzi, loc. cit., pag. 394.

(88) Questi è l' architetto della chiesa della Madonna della Ghiara di Reggio.

(89) La prima pietra venne posta dal Cardinal Luigi il 3 di novembre del 1570.

Fu poi ampliata ed ornata sotto la direzione dell' altro ferrarese architetto Carlo Pasetti e dal P. Palmieri.

Nel 1686 furono gettate le fondamenta dell' annesso grandioso collegio che nell' età successive andò poi compiendosi a poco a poco fino allo stato in cui esiste presentemente.

V. Frizzi, loc. cit.

Baruffaldi, Vite.

Avventi, Guida di Ferrara, pag. 214.

(90) Si diè principio, dice il Frizzi (tom. IV, pag. 384), intorno all' anno 1577 alla nuova e bella chiesa di S. Paolo architettata dal valente ferrarese architetto Alberto Schiatti, la quale in dieci anni fu terminata.

CAPITOLO XXII.

DEGLI ARCHITETTI E DEL LORO STILE IN FIRENZE E NELLA TOSCANA

Ragionando di Roma e del suo stato, siamo venuti insensibilmente a toccare della prevalenza che acquistò sopra tutti gli altri in questa capitale il tipo dell' architettura toscana. Tale riflesso ci apre ora la via a soggiungere che la Toscana, non ostante l' inclinar generalmente dell' Italia all' imitazione del classicismo greco-romano, non discese mai ad abbracciarlo in guisa che le sue fabbriche perdessero l' antico carattere tradizionale; per cui, sia remota o moderna l' origine loro, manifestano sempre l' impronta del paese nel quale s' innalzavano. Brunelleschi traendo le ispirazioni dagli edifizii più classici della sua patria e perfezionandosi a Roma mentre ingentiliva l' arte e la applicava ai bisogni sociali, conservò questo locale suo tipo. Lo seguì Giuliano da Sangallo, ma come quegli che aveva un gusto più delicato di Filippo ed aveva eziandio dopo di lui penetrati i sublimi concetti dell' antichità, li potè anche tramandare esprimendoli con tanta maggior chiarezza del Brunelleschi.

Discorrendo il Vasari del chiostro che ideò Giuliano a Cestello e che tuttavia esiste di rimpetto alla chiesa di S. Maria Maddalena de' Pazzi, lo encomia « pel bellissimo compartimento » ionico che vi si fece collocando i capitelli sopra le colonne » con la voluta che girando cascava fino al collarino dove fi- » nisce la colonna, avendo sotto l' ovolo e fusarola con un fregio » alto il terzo del diametro di detta colonna; il qual capitello » fu ritratto, egli dice, da un marmo antichissimo stato trovato » in Fiesole da Messer Lionardo Salutati Vescovo di quel luogo » che lo tenne con altre anticaglie un tempo nella Via Sangallo » in una casa e giardino dove abitava di rimpetto a Sant' Aga- » ta: il qual capitello (vivendo lo stesso Vasari) era passato

» appresso Messer Giambattista Ricasoli Vescovo di Pistoja e te-
» nuto in pregio per la bellezza e varietà sua, essendochè fra gli
» antichi non se n' è veduto un altro simile (1) ». Dall' avere
Giorgio Vasari sì fattamente sublimata la rarità di questo capitello si argomenta che non rammentasse essersi anteposto dai Romani ad ogni altro il jonico per lo che molti altri capitelli recentemente disepolti hanno potuto far molto decadere l' opinione da lui professata.

Comunque però siasi di ciò, non può mai negarsi che Giuliano da Sangallo trovò negli avanzi del tempio della Fortuna Virile in Roma un esempio degno d' imitazione posponibile forse all' altro della Concordia nel quale i fusti delle colonne sono di nove diametri e mezzo, e presentano un' analogìa colle colonne attiche variando solo nell' avere la scozia raddoppiata.

Così la discorre l' Aretino intorno la maniera a cui attese il Sangallo nel comporre un edifizio d' ordine jonico che non ha l' eguale per l' imitazione del sentimento antico.

Non taceremo che fu una delle cure principali dei maestri che vissero dopo di lui di modificare questo stile nell' ordine jonico, singolarmente nel capitello. Michelangelo fu tra i primi a tentare di comporne uno che variando dal greco e dal romano dava in alcuni de' soliti suoi capricci che tollerati in lui non lo sono in altri; ond' è che questo capitello fu solo da pochi, ed in pochissimi casi adoperato. Palladio e Scamozzi sono i soli tra i moderni che abbiano veramente compresa la purità e la bellezza del jonico; Vignola fu più felice nel dorico. Lo Scamozzi però è quello che ha portato il vanto non solo fra i moderni, ma per consenso di molti (fra i quali il Milizia) anche sopra gli antichi, essendo il suo capitello il più naturale, il più vago, ed il più conveniente. Sia pure come pretende il Genesi che l' autore di questo capitello, che è forse l' unico membro architettonico migliorato dai moderni, non abbia fatto che togliere accortamente le foglie del composito ed imitare quello del tempio della Concordia, sarà però sempre certissimo che per questa o per qualunque altra simile circostanza lo Scamozzi ha di non poco contribuito all' abbellimento di tutti gli edifizii che sono stati innalzati con quest' ordine, essendosi il capitello

scamozziano imitato da quasi tutti gli architetti. Ma molto prima dello Scamozzi, Giuliano da Sangallo ha insegnata la via che si aveva a tenere dai moderni: il chiostro del Cestello si ha come un primitivo esempio degli edifizii d' ordine jonico fabbricato dopo la decadenza della romana architettura.

La fama che godeva Giuliano per tutta l' Italia eccitava Lorenzo il Magnifico a commettergli sempre nuove opere le quali emulassero le innalzate da lui fuori di Firenze. Per la qual cosa venuto in animo a Lorenzo di alzare una fabbrica al Poggio a Cajano, luogo fra Firenze e Pistoia, ne aveva fatti fare i modelli da Francesco di Giovanni conosciuto per il *Francione* e da altri, dei quali non appagandosi, si rivolse a Giuliano e fece a lui palesi i suoi pensieri: comprendendoli egli subito eseguì un disegno così vago che Lorenzo senza esitare gli diede l' incarico di attuarlo. Essendo Giuliano di quelli che non consideravano l' architettura per un arte che si restringe ad imitare o copiare l' antico, ingegnosissimo com' era nel promoverne i progressi immaginò di farvi una sala che superando in grandezza tutte le altre, invece di avere la volta piana, come si usava, l' avesse a botte, superando nell' esito l' aspettativa del Medici, il quale credeva che per la distanza che correva da una parete all' altra non potesse girare.

Riconosciuto da tutti questo palazzo per uno de' più magnifici che si fossero innalzati nei contorni di Firenze, l' architetto oltre l' aver contentato l' ordinatore ottenne largo compenso di lodi dagli intelligenti e dai dotti, singolarmente dal Poliziano che in tale occasione gl' intitolò il suo poema *Lambra* (2).

Giuliano benchè molto occupato nella sua patria soleva trasferirsi a quando a quando ora in una, ora in altra delle principali città italiane, per cui tornando egli da Napoli dopo la morte del Re Ferdinando I (25 gennajo 1494), accadde che il ricco negoziante Giuliano Gondi dispose d' impiegare parte delle sue grandi ricchezze innalzando un palazzo di rimpetto a S. Firenze; ed avendo acquistata molta dimestichezza col Sangallo quando era in Napoli lo antepose a molti altri architetti che concorrevano a quest' opera (3). I concetti del Gondi coincidevano colla magnificenza che spiegava nel suo disegno l' architetto, e ciò

meglio ancora si sarebbe fatto manifesto se il palazzo che doveva estendersi fino alla vecchia Mercanzia, non fosse dovuto restar sospeso per la morte dell' ordinatore. Non esiste che la facciata la quale presenta due ordini di finestre aperte ad arco le prime, rettangolari le altre. Un' elegante cornice la corona. Le bugne che ornano la porta d' ingresso indicano il comune stile severo di tutti i palazzi fiorentini. Al quale non competerebbero i gradini che si sono dovuti introdurre per riparare all' abbassamento del suolo nell' acconciarvi i selciati che rendono comode le vie di questa città a preferenza di tante altre dove la pessima materia di costruzione che si mette in opera reca un effetto tutto contrario. Se pertanto l' anzidetta circostanza impedì al Sangallo di compire il palazzo dei Gondi, non è che vengano meno le testimonianze per affermare che niuno fra i suoi coetanei lo vinse nella vastità dei progetti e nell' arte di attuarli. Lorenzo ne profittava, ed al Sangallo confidò il disegno di un' intera città che pensava di fondare sopra Poggibonzi sulla strada di Roma: onde fu da lui cominciata quella fabbrica famosissima. Come esser pure doveva pregevolissimo il convento degli Eremitani che Lorenzo ad insinuazione di frate Mariano da Ghinazzano gli commise, e che fu cagione che dovendosi esso fondare a porta S. Gallo il nome suo di Giamberti si convertì nell' altro di Sangallo. Questo racconto è del Vasari, ma trova un ostacolo nei libri delle deliberazioni degli operai del duomo di Firenze del 1482 al 1486, i quali benchè precedano l' epoca nella quale Giuliano pose mano alla fabbrica del detto Convento, soggiungono l' appellativo di Sangallo al nome suo proprio (4).

Ma lasciando da parte tal inutile disputa diremo piuttosto che quest' edifizio che tanto onorava le memorie di Lorenzo e di Giuliano subì la sorte di tanti altri non meno insigni che innalzati nei borghi andarono distrutti nel 1529. Racconta il Varchi a proposito di borghi che in gran numero esistevano prossimi alla città « che si potrebbe a gran pena immaginare il » danno che ne risultò sì al pubblico, sì al privato, che v' ebbe » tal famiglia la quale sol di case fu altamente peggiorata. Di » ciò accagionando il piegarsi del consiglio degli ottanta all'

» ardenza di que' giovani che andavano non solo a rovinare le
» case con gran furia, ma a guastare gli orti e i giardini, sbar-
» bando dalle radici, o tagliando colle scuri non che le viti e
» i rosai, ma gli olivi e i cedri e i melaranci per farne fascine
» e portarle ai bastioni. »

In mezzo a tanto furore di gioventù cittadina si mescolavano i villici, non sappiamo se mossi anch' essi da uguale sentimento di voler conservata la repubblica, oppure per quello istinto cotanto naturale in costoro d' imitare ciò che vedono. Ai villici ed ai soldati toccò in sorte di operare alla distruzione della chiesa e del convento di S. Salvi, e quando furono giunti colla rovina in luogo dove si scoperse il refettorio dei frati, nel quale di mano di Andrea del Sarto era dipinto il Cenacolo, cosa incredibile a dirsi, ma vera, perchè testimoniata dal Varchi, a un tratto tutti quanti, quasi fossero loro cadute le bracia e la lingua, si fermarono e tacquero, e pieni d' inusitato stupore non vollero andar più oltre colla rovina; cagione che ancora oggi si può in quel luogo vedere con maggior meraviglia di chi maggiormente intende una delle più belle dipinture che esistano. Avvenimento che spiega il sentimento generale del bello che regnava, per cui tutti gli oggetti ornamentali che uscivano dalle mani di qualsivoglia artefice si scorgevano proporzionati, eleganti e ricchi.

Riassumendo ora il sospeso discorso sulle opere lasciate in Toscana dal Sangallo ne chiuderemo la serie con una che a nostro avviso forma la prova più stringente della potenza dell' ingegno e del purgatissimo suo stile e che ha un tale aspetto di novità, che poco accortamente fece credere fin qua se n'avesse ad attribuire il disegno a Bramante. I Pratesi i quali avevano già incaricato Giuliano da Majano del disegno della nuova chiesa che volevano innalzare ad una prodigiosa immagine di Nostra Donna, che dal luogo ove era dipinta chiamano delle Carceri, cangiatisi di parere trovarono un pretesto per sbarazzarsene, e nominare in sua vece Giuliano da Sangallo. Incoraggiati furono a venire a tal proposito da Lorenzo de' Medici richiesto da loro di protezione e consiglio. Venne egli difatto nel mese di ottobre del 1485 a Prato e convenuto cogli operai, riserbossi

unicamente la scelta del principale muratore, lasciando loro la facoltà di provvedere al rimanente.

Non passarono che pochissimi giorni prima che si mettesse mano a scoprire le fondamenta della parte che guardava la chiesa di S. Maria di Castello, e non guari tempo si lasciò scorrere a seppellire la prima pietra del novello edifizio con tutti que' riti che generalmente si praticavano in simili occasioni. L' epoca che noi tocchiamo è ben lungi dal corrispondere col racconto del Vasari, il quale vorrebbe che Giuliano non fosse venuto a Prato che dopo la morte di Lorenzo, che anzi i documenti trovati nell' archivio Pratese dichiarano che Lorenzo non solo fu la principale cagione che il Sangallo fosse preferito al Da Majano, ma che la fabbrica era già stata condotta allo stato presente mentre egli viveva. Ma non è questo il principal fine al quale inclina singolarmente il nostro discorso, che acquistando dai riferiti documenti luce molto maggiore di quella che splendesse vivendo il Vasari viene a far decadere un' opinione espressa in molti libri che trattano di architettura. Si è ripetuto le mille volte essere stato Bramante il primo a concepire il felice pensiere di spartire un tempio a croce greca di modo che l' esterno indichi perfettamente le forme interne. Ma Bramante non attuò questo suo concetto prima del 1492 quando la chiesa di Nostra Donna delle Carceri (la di cui origine rimonta al 1485) era già finita. Nasce perciò molto più spontanea e ragionevole l' idea che Bramante dal Sangallo prendesse questo concetto, che questo da quello.

Sorge l' edifizio, di cui discorriamo, sopra un ampio marciapiede, e presenta scoperti tre dei lati o bracci della croce che gli dà la forma, essendo attaccato il quarto colla sua testata alle antiche mura delle carceri dove ora sono state costruite alcune case.

Le parti esteriori rivelano l' interno spartimento, e quantunque incomplete ne' loro ornamenti fanno conoscere qual fosse la mente dell' architetto il di cui disegno esisteva nell' archivio dell' opera, donde levato si smarrì.

Sono due ordini di pilastri binati, e soprapposti in ciascuno degli angoli del prospetto di proporzioni che tengono della

maniera dorica: nell' ordine inferiore, sostengono un cornicione composto di architrave, fregio, e cornice, che gira attorno a tutta la fabbrica e si alzano dal piano braccia 19. 1. 8. Il second' ordine dovrebbe, per quanto apparisce dalle tettoje, essere decorato di una cornice con frontispizio che avrebbe similmente coronato il prospetto delle altre facciate. Ciascuna di queste è alta dal piano sottoposto braccia 35 1/2 ed è rivestita nelle parti finite di pietre alberesi, o calcaree, e di verde di Prato a grandi compartimenti di formelle a specchi, con distribuzione adattata a rappresentare le linee principali dell' edifizio.

Nella parte superiore e nello spazio formato dall' intersezione dei lati della croce sorge un attico quadrato alto dal punto culminante della tettoja braccia 2 3/4 e lungo in ogni lato braccia 21 3/4, quindi un secondo attico circolare alto braccia 5 3/4 nel cui giro sono aperte dodici finestre di figura rotonda; e sopra questo è impostata la cupola che esternamente ha la forma di un cono troncato, alta braccia 7 nel suo asse, con braccia 2 3/4 di diametro alla base e braccia 9 2/3 alla sommità; ove presenta un piano coronato in giro da una balaustrata e sormontato nel suo mezzo da una lanterna ornata di colonne, cornicione e calotta in tutto alta braccia 10. Così tutta insieme considerata la fabbrica sorge fino all' altezza di braccia 61.

Ma perfettamente finito, e di più squisita eleganza è l' interno del tempio. La forma di croce greca vi è esattamente conservata, la massima lunghezza della quale è di braccia 40 1/4 e la larghezza di braccia 19 3/4. Nei punti della loro intersecazione, ossia ai quattro angoli, s' innalzano quattro pilastri d' ordine composito che sono ripetuti in ognuna delle estremità della croce. La loro base è impostata sopra un zoccolo o imbasamento che gira attorno a tutta la chiesa, ed è interrotto solo dalle porte e dagli altari; e sovr' essi ricorre in tutto il contorno il cornicione che è composto delle stesse parti dell' esterno, ma ricco come convenivasi di architettonici ornamenti. Gli spazi compresi in ciascun braccio della croce sono coperti di volte semicircolari ornate nei punti corrispondenti ai pilastri da eleganti fascie e archivolti; e sopra ai quattro archi dell' intersezione della croce ricorre circolarmente un cornicione ornato di

modiglioni la cui projezione forma un ballatojo difeso da balaustrata. Dal suo piano ergesi corrispondente all' esterno un attico circolare che sopporta la cupola di forma emisferica divisa di costoloni e fasce in dodici compartimenti e aperta nel suo vertice da un occhio parimente circolare del diametro di braccia 3. 2 che dà passaggio alla luce della sovrapposta lanterna (5).

Dalla minuta descrizione di questo tempio viensi a scorgere che il tipo architettonico toscano non è mai disceso alla servile imitazione del classicismo, quantunque da altri che giudicavano senza darsi pensiero di esaminare accuratamente tutte le parti, si sia diversamente opinato. Sia pure che Giuliano ne derivasse l' espressione dagli studi che aveva fatti in Roma, ma è vero d' altronde che gli piacque anche di seguire lo stile degli architetti che lo hanno preceduto. Fra le altre cose i capitelli delle colonne nella loro projezione non rilevano egualmente degli antichi, ma imitano i trecentisti. Le formelle che coprono la nudità dei muri esteriori seguono le figure praticate nelle facciate delle chiese lucchesi, e son pur desse tradizionali e caratteristiche negli edifizii toscani, mentre allor quando l' architettura fece cangiamenti molto più considerevoli dei presenti la foggia di ornare le pareti delle chiese si conservò quasi sempre la medesima.

Il Sangallo preludeva, o direm più chiaro, toccava appena l' epoca nella quale le arti del disegno acquistarono una vitalità mai più raggiunta colla protezione che loro concedeva Leone X. Discorrendo di Roma abbiam dovuto rilevarlo, ma ora ci è d' uopo ripeterlo con tanto maggior fondamento di prima volgendo il nostro ragionamento alla patria di Leone, a Firenze, che se non vuolsi concedere che sia la culla delle arti, non può negarsi che sia fra tutte le nostre città la prediletta da esse, quella in cui germogliarono ed ascesero vigorose più che in altra mai che pretendesse di seco garire. Non si giudicherà dunque con tutta la rettitudine che richiede quest' argomento dicendo che la letteratura e le belle arti in Italia si levassero a un tratto sotto il Pontificato di Leone X ad un grado rarissimo di perfezione: il loro apogeo cominciò dal graduale sviluppo degli antecedenti motivi di civiltà. Egli è però innegabile che

l' onore ed i favori largiti da questo Pontefice alle scienze e alle lettere operarono come un raggio benefico di sole che schiude le gemme vicine a sbocciare con tanto maggior splendore. Però Leone dev' essere considerato non meno del padre di Cosimo come un promotore di quello che il genio italiano ha prodotto di più sublime, e il suo nome può dirsi con ragione il punto centrale della storia artistica, ancorchè le sue doti intellettuali possano per avventura non essere state in ragguaglio della sua rinomanza storica. Ma come questa rinomanza non si acquista senza una cagione impulsiva che ne apra la strada, così avvenne a Leone nella felice condizione in cui trovò il suo paese per la quale potè esercitare il suo genio inclinato alla protezione delle arti; la qual cosa malagevolmente avrebbe potuto fare prima. L' entusiasmo che regnava nella gioventù fiorentina per tutto quanto spettava allo studio degli antichi filosofi e poeti aveva fatto venire loro a noia la semplicità delle leggi repubblicane le quali si pensava immorsassero il genio e proscrivessero il lusso. Quindi in quei medesimi orti di Bernardo Rucellai dove fin quì non si era disputato che di filosofia e di scienze, si ordì una congiura la quale dando nel capo alla repubblica inclinava a risuscitare l' antica potenza medicea. La trama sortì l' esito che avevano disposto e trovandosi di nuovo i Medici al reggimento si vide sorgere nella riformata repubblica una classe di cortigiani che sembravano stranieri agli antichi costumi ed al di lei carattere. Molti discendevano da famiglie rendute illustri dal loro amore per la libertà: ma la vanità, il gusto del piacere, e la speranza di ristabilire col favore di una corte la cadente loro fortuna, facevano ad essi preferire il servigio de' principi alla partecipazione della sovranità di uno stato libero. Vantavano essi l' inalterabile loro fedeltà alla casa Medici, e sebbene la congiura non avesse potuto effettuarsi senza la cooperazione delle armi straniere, davano ad intendere di averla preparata colle loro segrete pratiche ed agevolata coi tradimenti. Una cosa e l' altra eravi voluta e di ambedue raccogliendo i frutti Leone X, divenuto Pontefice, era accolto trionfalmente nel seno della sua patria dal popolo che per amore di novità poco o nulla fa stima del passato e nel

presente vede sempre speranze di miglioramenti e prosperità. A questo trionfo prendevano il luogo principale gli artisti, e le descrizioni che ci sono state conservate dell' ingresso solenne del Papa a Firenze manifestano ancora la piega che le arti avevan già presa, e che la circostanza dava lor braccio di seguitare con tanta maggiore estensione e coraggio di prima. Rinunziavano alla naturalezza, e purità antica per adattarsi all' ideale e maraviglioso seguendo lo stile che abbiamo esposto essersi anche altrove introdotto.

Nel novembre del 1515 schiudeva l' ingresso al Pontefice ed al suo corteo un arco di trionfo che Giacomo di Sandro, e Baccio da Montelupo avevano vestito di bassirilievi: altro simile arco per opera di Giuliano Tasso sorgeva in piazza S. Felice sormontato dalla statua di Lorenzo il Magnifico col motto (che a taluno parve profanazione) *hic est filius meus dilectus*: in Mercato nuovo una colonna storiata sul fare della Trajana: in piazza de' Signori un tempio ottagono: due archi nel quartiere de' Bischeri: ma sovra ogni altra costruzione suntuoso era il vestibolo improvvisato dinanzi S. Maria del Fiore di Jacopo Sansovino. L' idea di quest' opera, scrive il Temanza, era assai nobilmente concepita: sovra un basamento ben grande, collocò più mani di colonne binate d' ordine corintio, tra le quali eran nicchie con figure rappresentanti gli Apostoli: l' edifizio presentavasi ornato di molti bassirilievi con quel di più che saggio architetto in regia opera sa, e può disporre: tutta fu di legname; egli, il Sansovino, fece le statue a basso-rilievo: Andrea del Sarto dipinse alcune storie a chiaro-scuro (6).

In mezzo a tanta foga di artefici quanti ne possedeva a que' dì Firenze, Leone andava volgendo gli occhi da tutte le bande impaziente di scorgervi Michelangelo, ma com' ei seppe che non in patria ma a Roma erasi restato afflitto, e disconsolato per la morte del di lui predecessore, del quale attendeva a compiere il mausoleo, riserbossi ritornando alla sua sede di invitarlo a sospenderlo finchè non avesse pronto il disegno della facciata della chiesa di S. Lorenzo che, edificata con tanto lusso e magnificenza dai suoi maggiori, ne andava priva. Non potendosi esimere Michelangelo di fare quanto gli veniva ordinato

dal Pontefice, il quale per sopperire alle scuse che affacciava erasi impegnato di conciliare le differenze che sarebbero nate fra il Buonarotti e gli eredi del defunto Papa Giulio per i lavori che rimanevano sospesi della sepoltura, senz' altra dimora partì alla volta di Firenze. Fatta la bozza del disegno ricchissimo per ornamenti e statue, seguitò il suo viaggio per Carrara dove stimò bene condursi per la provvigione e scelta dei marmi necessari per un' opera colossale qual era quella che doveva intraprendere. Non appena vi fu giunto che il Pontefice Leone gli ordinò di deporre il pensiere di servirsi per l' opera di S. Lorenzo dei marmi di Carrara, stimando maggiormente opportuno che facesse profondare ed estendere la cava che erasi da poco tempo aperta vicino a Pietrasanta chiamata di *Serravezza.* Da quest' ingiunzione il Vasari ed il Condivi trassero due conseguenze, una delle quali ha tutto l' aspetto di verità, e l' altra è smentita dai fatti che pochi anni sono ha potuto conoscere esaminando i documenti dell' archivio carrarese il Ch. sig. Luigi Frediani (7).

Vera la prima che oltre il tempo che dovette perdere Michelangelo dando orecchio al Papa, trovò che i marmi di Serravezza erano di gran lunga inferiori ai carraresi, per cui fu mestieri ritornare alle cave di Carrara. Infondata l' altra che a cagione di questa preferenza data dal Papa alla nuova cava di Serravezza ne restasse disgustato in guisa il Signore della città Marchese Alberico da inibire a Michelangelo di mai più accostarvisi. Quand' al contrario pubblici documenti affermano che negli anni 1517 e 1518 Michelangelo provvedeva in Carrara i marmi bisognevoli alla facciata di S. Lorenzo e al mausoleo di Giulio II e tornandovi nel 1519 trovò che il Marchese Alberico era già morto nel mese di aprile del detto anno. Lasciata perciò da banda una disputa che tocchiamo per incidenza, non si è in forse dichiarando che con l' arrestarsi che fece colla morte del Papa l' opera della facciata, Michelangelo si rincontra per il meno favorito di tutti gli artefici che vissero in Roma e a Firenze nel Pontificato di Leone. A questo riparava il Cardinal Giulio de' Medici che, salito alla podestà delle somme chiavi col nome di Clemente VII, mentre assottigliava le spese in Roma,

ordinava a Firenze a Michelangelo che nella cappella in S. Lorenzo da lui architettata scolpisse i mausolei a Giuliano de Medici Duca di Nemours figlio del Magnifico, ed a Lorenzo Duca di Urbino di lui nepote. Diremo solamente della cappella la quale è quadrata e ad ogni lato si estende 20 braccia: resa vaga in giro da pilastri corintii i cui capitelli sono intagliati a grottesco con trofei e maschere di Silvio da Fiesole valentissimo in siffatti lavori: lasciando allo storico della scultura la cura di descrivere gli anzidetti monumenti. Scrive il Vasari che il Buonarotti nel concepirla volle imitare l' antica sagrestia del Brunelleschi, però con altr' ordine di ornati, « onde vi fece den» tro un ornamento composito nel più vario e nuovo modo ». Nel suo fare d' architettura Michelangelo, come abbiam detto altrove, ideava ogni cosa in grande ordinando le parti principali a produrre un maestoso effetto. Negli accessorii poi d' ornamenti, modanature ed altro usava di un tale ardire che mai non turba il felice riuscimento dell' opera, e scostandosi dalle consuete pratiche ne sostituì d' inusate ed in guisa da sorprendere e piacere nel tempo stesso.

E faremmo egualmente opera del tutto vana se qui ci ponessimo a descrivere la pianta, la facciata, il vestibolo della Libreria Laurenziana. Incaricato Michelangelo di dare un più onorevole collocamento di prima ai tanti preziosissimi codici che gli antecessori di Clemente avevano raccolti, volse l' animo a far cosa veramente degna della famiglia Medici. Ma poco dopo venute di nuovo in lizza fra loro le fazioni che regnavano, Buonarotti non tardò guari ad abbandonare l' opera e la patria. Passati alcuni anni, furono avviati gli anzidetti lavori pressochè appena introdotti da Michelangelo, ed incaricandone il Duca Cosimo l' Ammanato gli prescriveva di non uscire dal concetto di lui. Sembrava a prima vista facile il compiacerlo, ma essendosi d' altronde perduti i disegni, Michelangelo che ne fu interpellato non seppe come più provvedervi rispondendo all' Ammanato ed al Vasari, che lo richiedevano di qualche consiglio, singolarmente sul luogo dove poggiar si dovesse la scala e sulla maniera di farla agevole e dignitosa, non somministrargli la memoria modo alcuno di farlo (8). Non deve perciò

sorprendere se la biblioteca non riuscì quale potevasi aspettare, mentre le vicende insorte obbligavano il Buonarotti ad abbandonare il pensiere di procedere in quest' opera. L' Ammanato poi impedito di far cosa di suo, dovette ricorrere a questo e a quello che avevano veduto il disegno di Michelangelo per accostarvisi, perlocchè non merita di essere censurato l' edifizio quasi fosse innalzato di sua idea, non avendo l' esito corrisposto all' aspettativa. Non è dunque fuor di luogo il giudizio del Temanza il quale scrivendo al Quarenghi gli dice che ad onta del nome del grande architetto che porta scritto in fronte la biblioteca di S. Lorenzo, non è opera degna nè di lui, nè di un artefice di tanta minor fama di Michelangelo; ma al Temanza spettava soggiungere, come facciam noi, la cagione (9).

Non può contendersi che o per i casi civili di Firenze avvenuti nella vita di Michelangelo, o perchè poche opere potè lasciare in patria, essendo occupato in Roma, le testimonianze del suo ingegno che sono in Firenze gli confermano più presto la fama di che godeva come scultore che quella di architetto. Non avendo certamente nè pregio nè autenticità i disegni delle porte delle chiese di S. Apollonia di Firenze, de' Ss. Ranieri e Leonardo, e del palazzo dei Toscanelli di Pisa, che le Guide di queste due città gli attribuiscono (10), mentre ben altro ne possiedono i mausolei che uscirono dal suo scalpello a regalmente ornare la cappella di S. Lorenzo.

Nell' età di Leone X furono visti disputarsi la palma gli artisti tenendo fra loro una strada affatto diversa. Campo della gran lizza era il Vaticano; ivi Michelangelo si fece arma del suo fiero ingegno, dell' immensa sua dottrina, contro la purità del disegno, la eleganza della composizione, la sublime espressione delle opere dell' Urbinate. A que' dì quasi si confusero le scuole di Roma, e di Firenze; chè fra gli artisti dei due paesi furono continui contatti: e a torme venivano ardenti giovani ad arrolarsi sotto la bandiera di uno o dell' altro competitore; e mentre questi inclinavano a rappresentare con tutta la grazia e l' armonia di forme umane, quelli imprimevano un carattere fiero ed energico nelle ondeggianti linee dei muscoli ed affrontavano ogni prova più ardua per uscirne vittoriosi. In

mezzo a tanta ardenza di gare divise e diverse, considerandone gli effetti è certissimo che Michelangelo trovò un tanto maggior numero di seguaci e d' imitatori a Roma che non a Firenze. Imperocchè venuto il tempo in cui i Romani si posero a distruggere quanto rimaneva di antico per tramutarlo nello stile moderno, i Michelangeleschi esigettero che tutto corrispondesse alle capricciose loro idee. In Firenze all' opposto non si scorge certamente un' eguale uniformità di stile e gli architetti generalmente inclinarono a conservare quelle norme che avevano apprese nei magisteri precedenti all' età di Michelangelo. E quand' anche chiamaronsi alcuni di loro a modificare, o cangiare una fabbrica antica, non si davan già a distruggere tutto l' antico come facevasi a Roma, ma cercavan d' ingegnarsi di armonizzarlo col nuovo in guisa che senza pregiudicare all' opera propria non andava perduta affatto la memoria del primo architetto. Per non mettere innanzi molti esempi, che non mancherebbero, ne preferiamo uno che richiama alla nostra memoria le piacevoli ore che passammo nell' autunno di alcuni anni sono in villa leggendo il classico romanzo storico *Nicolò de' Lapi* del cavalier Massimo d' Azeglio. Nel descrivere che egli fa il palazzo che nel 1529 era dei Valori, ed ora dei Tempi, detto il *Barone,* a tre miglia da Prato, dice che quantunque trasformato ora dalle ispirazioni michelangelesche di un architetto del mille seicento, serba tuttavia tutti gli indizii dell' antica sua struttura. La pianta dell' edifizio è la medesima. La torre sopra il portone tosata dai suoi merli serve all' orologio; i travertini della facciata rimangono ancora visibili sugli angoli e nell' ultima camera del terreno a sinistra vi sono ancora i mobili che corrispondono con l' età nella quale avvenne l' assedio di Firenze (11).

Questa descrizione non potrebbe addattarsi alle fabbriche romane innalzate coi disegni dei Michelangeleschi, insofferenti di lasciare esister cosa che non si confacesse colle capricciose e bizzarre loro idee. Non sarà dunque da sorprendere se anche in quelle epoche lo stile degli imitatori di Michelangelo da Roma si fosse esteso e diramato nello stato, imitatori servili della capitale. Firenze andava molto più cauta nell' abbracciarlo, e

mentre era la prima ad innalzare la fama del suo gran cittadino, quando si trattava di rinunziare a quello stile a cui era debitrice di una antica rinomanza, in fatto d'arti, o non lo faceva o facendolo usava di tutti que' riguardi che sono richiesti nei passaggi dall' uno all' altro stile. Ed è appunto da tale riservatezza che rilevasi la principale ragione delle chiarissime differenze che s' incontrano in tanti edifizi, quasi tutti innalzati nella medesima età entro la capitale della Toscana, dove negli uni vedesi conservato l' antico tipo architettonico fiorentino senza mescolanza di nuovo, ed in altri è palese l' inclinazione di seguire il Michelangelesco, rivelandosi però sempre il tipo dell' antica scuola. Senza andar tanto per le lunghe, questo pensiere ci si affaccia ogniqualvolta trovandoci a Firenze alziamo gli occhi ad un grande edificio dell' epoca di cui discorriamo. Basta che noi ci poniamo ritti in mezzo alla piazza di S. Trinità ed alziamo lo sguardo alla faccia principale del palazzo Strozzi. Sorgeva pur desso dalle sue fondamenta vivendo Michelangelo, e compievasi quand' egli era già maturo negli anni. Non v' ha l' eguale per vastità e magnificenza, per larghezza di forme, per eleganza di modanature, per robustezza, e pure nulla affatto vi si scorge che si accosti all' imitazione delle fabbriche disegnate dal Buonarotti. E che vuolsi dire con questo? Che il Cronaca chiamato dal giovane Filippo Strozzi a continuare l' opera già incominciata da Benedetto da Majano aveva, come Michelangelo, un anima che lo spingeva al grandioso ma insieme un intelletto più docile ad esprimerlo senza che al grandioso di Michelangelo mal reso da' suoi imitatori egli associasse vuoi il poetico, vuoi il fantastico.

Era nata fra i Fiorentini la più nobile fra le gare di lasciare una chiara rinomanza di loro nei grandi palazzi che facevano edificare. L' animo generoso di Filippo Strozzi non voleva emuli ed è perciò che niuno, meno Luca Pitti, aveva concepito più vaste idee di lui. Confidandole a Benedetto da Majano lo invitava a creare una mole isolata tutt' intorno la quale si sarebbe certamente attuata qualora, siccome fece il Comune di Firenze, anche i particolari fossero discesi a cedere le proprie case bisognevoli a quella che Filippo voleva innalzare (12).

Comunque egli non trovasse in loro tutto il favore che figuravasi, non frammise maggior tempo di quello che richiedevasi per metter mano all' opera, e trovando in Benedetto un architetto che aveva tal potenza d' ingegno da non doversi arrestare a questi primi ostacoli, ai 21 di marzo del 1489 si diede principio all' edifizio, e non già nel 1491, come erroneamente si è da alcuni scrittori creduto (13). Il 6 di agosto dell' anzidetto anno il lodato Strozzi seppelliva colla prima pietra alcune medaglie, e pochi mesi dopo erano già sopra terra le mura che occupano il canto dei Tornaquinci. Filippo non sopravvisse che pochi anni all' avviato edifizio, e per quanto si studiasse onde farlo avanzare, pure la sua vastità non permise che l' architetto, e l' ordinatore lo vedessero sorgere oltre a quello che il Vasari chiama *guscio di fuori*. « La sua faccia era d' ordine rustico e » graduato come ancor oggi si vede; perciocchè la parte de' » bozzi dal primo finestrato in giù insieme colle porte è ru- » stica *grandemente,* e la porta che è dal primo finestrato al » secondo è meno rustica assai ». Ciò nondimeno spinto lo Strozzi dal desiderio che l' opera da lui con tanto ardore e spendìo indirizzata non venisse meno dopo la sua morte, ordinò ai suoi eredi di terminarla; al quale effetto deputò Filippo di Lorenzo di messer Andrea Buondelmonte per sollecitare e comandare sopra tutti gli altri con salario di fiorini cinquanta larghi ogni anno dal tempo che assumerà quest' incarico fino all' anno 1496.

Nella qual epoca se non fosse terminata la fabbrica lasciava la cura di compirla in due anni al Magnifico Lorenzo de' Medici, ed in caso che il suddetto non sopravvivesse, o non volesse l' incarico, ai Consoli dei Mercatanti dell' arte di Callimala dovendo i di lui eredi supplire a tutte le spese. E quando i pagamenti non fossero da essi eseguiti puntualmente lasciava la facoltà a Lorenzo, o ai Consoli di prendere qualunque de' suoi beni, e alienarli, impegnarli, obbligarli, perchè intendeva che ad ogni modo ella si *expedisca e forniscasi entro il termine assegnato* (14).

Una volontà espressa con tale e tanta risoluzione e chiarezza sembrerebbe non potersi dubitare che non dovesse essere

eseguita prontamente; ma gli autentici documenti che rimangono dicon chiaramente che non prima del 1500 Filippo figlio dello Strozzi defunto conciliossi cogli altri due suoi fratelli Alfonso e Lorenzo perchè fosse portato a compimento l' edifizio (15). Intanto che restava sospeso, Benedetto partiva da Firenze, ed il Cronaca tornava da Roma. Filippo incontrandosi a conoscerne da vicino la virtù gli ordinò il disegno del cortile, e del cornicione che va di fuori intorno al palazzo, e soddisfatto dell' uno e dell' altro, volle che il tutto passasse poi per le sue mani (16).

Fecevi il Cronaca, racconta il Vasari (17), « oltre la bel-
» lezza di fuori con ordine toscano, in cima una corona corin-
» tia molto magnifica che è per fine del tetto, della quale la
» metà al presente si vede finita con tanta singolar grazia che
» non vi si può apporre, nè si può più bella desiderare ».

« Il concetto di questa magnifica cornice l' aveva derivato
» il Cronaca da una antica esistente a Roma, ma riducendola
» più grande a proporzione del palazzo seppe servirsi delle
» cose d' altri per farle quasi diventare sue ». Mettendo questa a confronto con l' apparente nudità delle pareti andavamo noi stessi dicendo: come può avvenire che tale contrasto non produca tanto disaccordo dalle pareti da dovere piuttosto derivarne un difetto che incitare anche noi a far eco alla fama che gode di uno degli edificii più magnifici che possieda l' Italia? La risposta giunge spontanea facendoci a considerare che la bellezza non sta nella copia e ricchezza degli ornamenti, ma nelle giuste proporzioni coll' insieme. Può benissimo esistere una cornice d' ordine corintio sulla faccia del palazzo Strozzi, le cui parti grandiose, la severità delle sue tinte, la larghezza delle aperture, la forma delle bozze che ornano il grand' arco della porta, e sorreggono ancora la scabrosità delle angolature, accordano a questo palazzo un insieme di vastità e di magnificenza che si associa col fine che gli antichi concedevano all' ordine corintio; il cornicione poteva esso innalzarsi senza temere che fosse ciò attribuito a difetto dell' architetto. Il Cronaca studiando il classicismo romano non dimenticò mai i precetti di Brunelleschi, e fu sempre uno de' più felici suoi imitatori.

Siccome poi la parte maggiormente ornata in questo palazzo è la cornice, così perchè da ciò non venisse offesa all' occhio, l' architetto fece ricorso allo scultore Nicolò Grosso (detto il Caparra da Lorenzo il Magnifico perchè senza averne un anticipato accontamento di valore non intraprendeva alcun lavoro) onde alla nudità delle pareti riparasse almeno in parte facendo bellissimi ornamenti di ferro per tutto; e le lumiere che sono in sui canti furono con grandissima diligenza da lui lavorate. « Vedonsi in quelle lumiere maravigliose le cornici, i » capitelli, e le mensole saldate di ferro con maraviglioso ma- » gistero ne ha mai lavorato, dice il Vasari, moderno alcuno » in macchine di ferro sì grandi e sì difficili con tanta scienza » e pratica ».

Distinguevansi i palazzi dei nobili fiorentini dagli altri per queste lumiere che si muravano negli angoli; e soleva la Repubblica accordarne il privilegio ancora a que' cittadini che avevano maggiormente da lei meritato, come dicesi accadesse di Amerigo Vespucci ritornato che fu in Firenze dopo le insigni sue scoperte. È certissimo che quest' usanza diede grande eccitamento ai fiorentini di perfezionare l' arte di lavorare il ferro, ond' è che in poche, o veruna città fuori della Toscana si veggono lumiere, campanelloni, battenti, alari e opere di questo genere che eguaglino quelli in finimento, eleganza e diligenza di lavorìo. Ricordiamo di avere veduti in Siena dei battenti lavorati nel secolo XVI di una bellezza da restare stupiti; e giova riflettere che a que' tempi non erasi come ai nostri trovata l' arte di ornare il ferro con tanta eleganza, e minuteria mediante la fusione; per cui il lavoro di lima e di martello li rendeva doppiamente pregevoli. Il vedere poi che molti emulavano Nicolò dimostra non solo la maggiore estensione di buon gusto a paragone dei nostri tempi, dove di rado s' incontra corrispondente: ma un' operosità anche superiore alla nostra non solo nel meccanismo ma nel concepire sempre cose nuove e belle.

Di Antonio Pollajolo (conosciuto generalmente dal soprannome di *Cronaca,* attribuitogli dalla conoscenza che aveva della storia romana, e dell' ordine che conservava raccontandola), è

pure il disegno della sagrestia della chiesa di S. Spirito che fece a otto facce, le cui colonne corintie hanno in cima capitelli maravigliosamente intagliati da Andrea da Monsasovino. La bellissima sua invenzione fa tralasciare di considerarne il difetto che vi scorge il Vasari di non aver egli ben conosciuto *che il partimento non è sulle colonne ben partito.* Diremo piuttosto che l' avvertimento dell' Aretino servì d' istruzione ad uno dei più valenti discepoli di Bramante, il quale (come vedremo un poco più innanzi) ha se non in tutto certamente in gran parte derivato da questa sagrestia il concetto della bellissima chiesa di Nostra Donna dell' Umiltà di Pistoja evitando il riprovato difetto. Non troviamo documenti che c' indichino essersi imitato il disegno della chiesa che il Cronaca eseguì per i frati minori in cima del colle di S. Miniato nei contorni di Firenze, benchè lo meritasse. Il Buonarotti vedendola ne restò preso in tal maniera che non cessò mai d' encomiarla per la *bella villanella,* derivando tal nome dal luogo ove rimane. All' unica navata sta da capo l' abside che generalmente semicircolare, in questo luogo è rettangolo. Onde poi il formato non disaccordi dal resto, l' arco di trionfo in mezzo del quale s' innalza l' altare consuona con l' arco cieco che gli sta dirimpetto. Tutta la chiesa è divisa da una fascia che distingue i due ordini di pilastri, ed è illuminata da finestre circolari che di poco distarebbero dalla volta se non avesse dovuto l' architetto sostare dal suo lavoro, vedendosi tuttavia coperta dalle antiche travature (18).

Le lodi hanno certamente dovuto contribuire a far risolvere molti altri architetti a seguirne l' esempio per cui alcuni si decisero di trascurare affatto l' imitazione degli architetti fiorentini loro predecessori e darsi interamente ad imitare il classico, prendendo per modello gli antichi avanzi della romana grandezza. Questo era il loro progetto; senza però s' accorgessero che così non erasi diportato il Cronaca, il quale mentre manifestava di avere in gran pregio l' antico vedeva poter benissimo associarsi ad esso lo stile seguito negli edifizii innalzati coi disegni di Brunelleschi e dell' Alberti. Ma per far ciò non bastava aver studiato a Roma, e copiati i monumenti che

vi si trovano. Il Cronaca studiandoli cercò applicarne poi la pratica alle convenienze locali, per cui al tipo tradizionale non recavasi mai verun pregiudizio.

È quella che noi trascorriamo un' epoca nella quale il popolo sapeva giudicare del vero valore degli artefici senza esitanze e prevenzioni; e come lodava il buono rettamente, biasimava reciso il cattivo. Le lodi che da tutti si davano al cornicione del palazzo Strozzi disegnato dal Cronaca fecero nascere in Baccio d' Agnolo il pensiere di profittare anch' egli della copia da lui tratta in Roma di un antico cornicione esistente negli Orti dei Colonna, e metterlo in cima ad un palazzo che innalzavasi con suo disegno per Giovanni Bartolini nella piazza di S. Trinità. Ma quando fu lassù non s' accorse che non avendolo saputo adattare, nè con giudizio accomodare nelle proporzioni, alla fabbrica riusciva tanto male che peggio non poteva stare, facendo la medesima figura come se al capo di un fanciullo si volesse apporre un cappellaccio di un omaccione. Aggiungi che vedendosi dai Fiorentini una simile sconcezza far corona ad una facciata che avea finestre quadre co' suoi frontispizii, la cui porta era ornata da colonne che reggevano architrave, fregio e cornice, la qual cosa si considerò per una cattiva novità introdotta da Baccio a Firenze, non si limitarono a biasimarne l' architetto colle storie che si spargevano contro di lui per molti canti della città, ma finirono beffandosene in guisa da infrascarne le pareti ed i lati del palazzo nella medesima maniera che usavasi per invitare i beoni all' ingresso delle taverne. Per sottrarsi Baccio come meglio poteva da così fiera tempesta restò per qualche tempo inoperoso, e tornando poi al sospeso esercizio di architetto tralasciò lo stile che avea tenuto nel palazzo dei Bartolini e riassumendo l' antico n' ebbe riparo riacquistando la decaduta riputazione. Ciò che raccontiamo prevalendoci dell' autorità del Vasari e del Baldinucci, avrebbe dovuto servir d' esempio ai contemporanei di Baccio, ma bisogna dire che la cosa andasse molto diversamente, mentre eglino pretendevano di poter fare in Firenze lo stesso che facevano tanti altri architetti, i quali partiti con Baccio da Roma andavano per tutta l' Italia introducendo quel medesimo stile pel

quale non fu dato a lui di trovare in patria plauso ed eccitamento ad estenderlo. Se Firenze ha goduto mai sempre una fama superiore alle altre città d' Italia in fatto di buon gusto, la deve principalmente al non avere mai aderito a certe novità artistiche che in altri luoghi di buon grado si accoglievano. Michelangelo vi lasciò pochissime opere e fra queste le meno licenziose; ed i suoi seguaci che si studiavano di cangiare lo stile artistico che regnava prima di loro, venuti a Firenze si comportarono con molto maggiore castigatezza che altrove, e gli edifizii che s' innalzarono non vanno mai privi di que' concetti che ridestano la memoria dell' antico tipo tradizionale.

Richiesto Baccio nuovamente dal Bartolini del disegno della facciata al palazzo che aveva comperato dagli eredi Vitelli, che fu poi degli Stiozzi, ed ora del Principe di Piombino, cangiò stile ed a tutte le novità introdotte nel palazzo poc' anzi innalzatosi nella piazza di S. Trinità antepose l' antica severa semplicità; non cangiandola nell' altro dei Borgherini, ora del Turco Rosselli. Scrive il Baldinucci che ai pochi ornamenti dell' esterior facciata supplì Baccio ornando particolarmente l' interno. Vi fece bellissimi intagli di porte, e di camini, ed in una camera vi lavorò dei cassoni di noce pieni di putti scolpiti con tanta diligenza e perfezione che simile si stenterebbe a condurre in oggi (19).

Il Padre Richa (20) attribuisce a quest' architetto il disegno della chiesa di S. Giuseppe, la quale è partita in tre cappelle per lato tramezzate da tre pilastri corintii di pietra serena con un cornicione che rigirando tutta la fabbrica le accorda grandissimo ornamento. Doveva secondo il detto disegno essere accresciuta con due grandi cappelle a' lati dell' altare maggiore con le quali avrebbe poi avuta la bella e lodevol forma di croce. Come dessa non fu dopo la morte di Baccio compiuta, egualmente accadde del campanile di S. Miniato al Monte a cui egli mise mano nel 1527 dopo essersi disputato per lunga pezza se doveva fondarsi o no nel medesimo luogo dov' era caduto l' antico nel 1499. Le vicende dell' assedio furon cagione che quest' opera restasse sospesa per cui dall' unica

parte che è in piedi troviam cagione di lodarne le proporzioni e le eleganti modanature (21).

Non finiscono qui le opere che attribuiscono a Baccio d' Agnolo gli scrittori fiorentini di storie e di guide, ma le citate sono bastevoli per avere una giusta idea dei cangiamenti di stile a cui egli piegava dopo il suo ritorno da Roma onde non disgustare con delle novità che offendevano la vista de' suoi concittadini. Per la qual cosa benchè Baccio sia stato uno degli architetti più aderente degli altri del classicismo romano, quando dovè eseguire qualche suo disegno in patria moderonne l' ardenza, restringendosi a far cose che s' accostavano al sentimento della purità ed eleganza antica. Non se ne scostò Antonio da Sangallo, del quale non faremo che citare il palazzo da lui disegnato nell' anno 1519 pel Cardinale del Monte, convertito nel Pretorio, e dal Vasari (22) considerato pel suo capo d' opera. La Signoria di Firenze diffidente di que' di Montepulciano scorgendoli inclinati a tumultuare ed a sommoversi ogni qualvolta rallentavane il freno entrò in sospetto che essendo quel palazzo congiunto alle mura della città eravi pericolo che non servisse ai disegni di chi avesse voluto far novità, per la qual cosa senza riguardi ordinò che andasse colà un incaricato perchè considerando la cosa provvedesse ad allontanare il temuto pericolo (23). Ad onta della superiorità che vuolsi dal Vasari accordare a questo palazzo, ci apparve più felice il Sangallo nel disegno della chiesa di S. Biagio fuori delle mura di Montepulciano, la quale era stata da que' terrieri innalzata in onore di un' immagine miracolosa di Nostra Donna. La partì egli a croce greca con cupola e due campanili (uno dei quali non è terminato) conducendola a tal perfezione che si ritiene per verità di bellissimo e vario componimento. Del che, prevedendone l' esito, mentre si fabbricava, compiacevasi l' architetto in guisa che non passava mai anno nel quale almeno due volte non visitasse la fabbrica, eccitando que' lavoranti che con ogni studio vi si adoperassero (24). Lodasi perciò l' intelligenza dei compilatori dell' *Ape italiana*, giornale romano artistico, i quali avendo promesso ai loro associati di dare dei saggi dei migliori edifizii innalzati in Italia nel secolo XVI scelsero di

pubblicare in grandi proporzioni la facciata, la pianta, lo spaccato e le parti principali della chiesa di San Biagio di Montepulciano, esempio chiarissimo della pieghevolezza che aveva il Sangallo a seguire egualmente lo stile severo che il delicato, della qual cosa non solo nell' anzidetta chiesa lasciò un esempio, ma ancora nella canonica composta di due ordini di logge, per cui tanto l' una che l' altra formano ora il principale ornamento della piazza del paese.

Non attribuiscasi a puro caso le lodi che noi facciamo delle buone scelte che ha fatte l' *Ape romana*, avvegnachè ne proponiamo l' imitazione ai calcografi, i quali certamente perdono quella buona opinione che si acquisterebbero tenendosi lontani dal pubblicare alcune opere d' oltremonte, le quali poste sott' occhio ai giovani ne corrompono il gusto e sono purtroppo una fra le non poche cagioni del decadimento del disegno. Non è opera di tutti lo scegliere originali degni di essere copiati e diffusi; dovrebb' essere piuttosto solamente degli istruiti nella storia delle arti, e profondi nella conoscenza di ciò che può meglio infondere un gusto delicato, e riconosciuti capaci d' ispirare moralità nel popolo che si compiace di conoscere in una maniera spedita, facile e chiara incise certe famose rappresentanze. Apporterebbero esse una non minore utilità agli iniziati nelle arti del disegno, i quali hanno bisogno di aver sempre presenti copie tolte da originali pregevoli; di modo che scegliendo una stampa a copiare abbiano piuttosto un mezzo a correggere gli antichi difetti, e a progredire, di quello che sia a maggiormente corrompersi. La necessità che hassi della diffusione di buone stampe nelle quali siano rappresentati alcuni episodi edificanti della storia antica o moderna non si fa meno sentire agli architetti che ai pittori, imperocchè non essendo a quelli il più delle volte permesso d' intraprendere lunghi e dispendiosi viaggi, debbono pure formarsi un concetto del reale valore di alcuni maestri, e quelle studiando appropriarsene il pensiere, modificandolo di conformità alla convenienza dell' edifizio cui debbono la loro arte applicare. Il fine a cui tali stampe ponno essere destinate esige che prima di imprimerle sia fatta una scelta di buoni originali, e quando si vorrà copiarli non

trascurare tutta la necessaria diligenza perchè non venga degradato o tradito dal disegnatore il concetto.

Non ci si apponga dal lettore questa ad inutile o troppo lunga digressione, che se gli piacerà di considerarne l' importanza vorrà ancora essere con noi benigno perdonando ad uno sfogo che ci cade in acconcio, e che abbiamo purtroppo dovuto ripetere ogni qualvolta ci è occorso di volger l' occhio sopra certe stampe poste in vendita, dove si scorge che sono preferiti ai veri vantaggi che potrebbe la società acquistare da una migliore scelta, quelle cose con che si pretende di allucinare il volgo, presentandogli argomenti storici di tristo esempio, o fomentando le passioni con gruppi offendendo il buon costume, o infine uccellando i giovani artisti a copiare cose che, oltre il decadimento della professione a cui intendono, li fanno scapitare nella fama delle persone dotte e dabbene.

Ma facendoci di nuovo al sospeso racconto, diremo prima che nell' epoca medesima in cui godevano tanta fama gli anzidetti architetti fiorentini, Andrea Contucci da Sansovino era a Venezia, godendovi sì grande rinomanza da non invidiare tant' altri che insieme si occupavano di viemaggiormente abbellire la regina dell' Adriatico. Ma, o prima di condurvisi, o nel tempo che vi soggiornava non pretermise mai la patria. Benchè pochissime sieno le sue opere architettoniche in Toscana ci piace di citarne una la quale a quella qualunque benchè piccola importanza artistica che ha, supplisce l' antico suo pregio tradizionale. Il Brizzi nella sua *Guida di Arezzo* (25) avvisa che la casa situata di facciata a quella della famiglia Guillichini nella via di S. Agostino è disegno del Sansovino, aggiungendo che ivi nacque il famoso Andrea Cesalpino il primo a distinguere la serie delle piante conforme alla loro natura, ed a scoprire la circolazione del sangue. Venezia è fra le poche città d' Italia che si è compiaciuta di rendere notabili con analoghe iscrizioni le case ove nacquero gli uomini che hanno illustrata in ogni maniera la patria loro; esempio che meriterebbe di essere imitato anche in Arezzo nella casa di Cesalpino, servendo di sprone e di esempio ai cittadini, e sarebbero pur glorie di cui non difetterebbero certamente neppure i

piccoli paesi, sempre però che ciò si operasse in maniera da tener lungi il pericolo di favorire d' avvantaggio lo spirito municipale, che ad onta dell' amore di nazionalità che domina, non può negarsi sia talvolta tropp' oltre spinto. All' anno 1524 crediamo rimonti l' epoca nella quale fu fabbricata la casa di questo dottissimo filosofo, concordando verisimilmente questa con l' altro lavoro confidato dagli Aretini al Sansovino, di restaurare cioè l' esterno del duomo dalle parti di ponente e di mezzogiorno facendovi il gran ripiano che ne apre l' ingresso (26).

Discorrendo di Bramante dicemmo che mancando a questo grande maestro il tempo per corrispondere alle domande di suoi disegni che gli venivano da ogni parte d' Italia, si servì talvolta de' suoi discepoli ai quali dava analoghe istruzioni o consegnava loro i disegni da attuare.

A Ventura Vittoni nato a Pistoja ai 20 di agosto del 1442 confidò Bramante, come già fu veduto, il disegno del tempio todino, nè fu forse il solo tratto di fiducia accordatogli; imperocchè il tempo che passò fra il suo soggiorno a Todi ed il suo ritorno in patria ci fa agevolmente argomentare che dell' opera di questo discepolo profittasse Bramante anche in altre occasioni. Scrive infatti il Vasari, e con lui ripetono alcuni storici pistojesi, che poco prima del 1494 fu incominciata ad innalzare con disegno del Vittoni la bellissima chiesa della Madonna dell' Umiltà. Dal qual racconto riman chiaro non essere stato così breve qual si crede il tempo che era trascorso fra la presidenza dell' opera todina, e quella della pistojese. Riassumeva Vittoni il concetto, espresso dal Sangallo nella sagrestia di San Spirito di Firenze, ed innalzava fra l' atrio ed il coro il grandioso tempio di figura ottagona conducendolo con ordine corintio al di sopra dei finestroni del terzo ordine. Sopra questo aveva immaginato di voltare una cupola ricca di rosoni e riquadri simile a quella dell' atrio: ma parte per l' immatura sua morte, avvenuta l' anno 1511 in età di circa sessant' anni, e parte per cagione di guerre cittadine, fu sospesa la fabbrica, restando dell' insieme del tempio un bel disegno nell' Opera, delineato dal pistojese architetto

Marcacci. Come lo lasciò il Vittoni rimase l' edifizio per lungo tempo essendosi impiegati, per condurlo a quel segno che è, oltre a scudi sessantamila, frutto delle pietose offerte dei cittadini.

Nell' anno 1560 venne in animo a Cosimo I di compirlo. Si fece egli a consultare Giorgio Vasari, il quale non trovò alcuna opposizione a terminare la cupola. Ma siccome l' antico disegno non era in armonia colle sue viste se ne dilungò alquanto, aggiungendovi un nuovo finestrato sovrapponendo l' ordine dorico al corintio, e posando l' attico sulla volta che volle girata. Quello perciò sconvolse, per cui tutte le proporzioni difettarono. Considerano infatti il Lafri, ed il Petrini nelle loro dissertazioni (27) che il Vasari querelavasi ingiustamente della poca stabilità dei piedritti sui quali il Vittoni si era proposto di aprire la tribuna, non riflettendo che se ciò fosse stato anche vero, tanto meno avrebbero potuto essi sostenere il peso della lanterna ch' egli vi aggiunse nell' anno 1568. Accadendo dietro tal risoluzione che i piedritti incominciarono a dar segno di poca solidità, intese il Vasari a supplirvi col fare alle cappelle dei nuovi archi impedendo che si fabbricassero corrispondenti al disegno lasciato dal Vittoni. Questo ripiego non fu sufficiente a restituire alla chiesa la solidità necessaria, che anzi uscendo il Vasari dalle prime proporzioni la fabbrica indicò di voler rovinare, per cui a tenere lontano questo pericolo, il quale si riconobbe derivato dalla soverchia spinta dei fianchi, si dovettero aggiungere quei quattro ordini di catene che allacciano la parte esteriore della cupola; ma neppur questo bastando, fu fatto ricorso all' Ammanato, il quale occupatosi di conoscere le vere cagioni dalle quali derivava l' anzidetto pericolo, diedesi attorno per rimmediarvi fortificando in tal maniera la chiesa che andò mai sempre immune da nuove minaccie (28).

Al Vittoni viene pure attribuito il disegno della chiesa di S. Giovanni Battista, il quale, benchè appaja inferiore all' altro dell' Umiltà, non pertanto gli accorda il pregio di aver seguito uno stile che punto non fa dimenticare la scuola da cui egli derivava (29).

Lucca che menava gran fama anticamente per le fabbriche che vi si innalzarono non volle trovarsi ora inferiore alle altre città cospicue della Toscana, facendo anch' essa mostra di alcuni belli edifizii che derivarono dal secolo XVI, così fecondo di simile sorta di produzioni.

Invece di andar mettendo innanzi molti nomi di architetti che a quelle opere contribuirono, vi troviamo una sola famiglia tutta intenta a modificare l' antica architettura, ed a seguire lo stile che meglio si acconciava ai bisogni ed al genio a cui inclinavano gli uomini di que' tempi.

Il nome di Matteo Cividali è maggiormente in grido fra gli scultori che fra gli architetti sebbene in ambedue queste arti valorosissimo. Non fu forse considerato quanto meritava il tempietto situato nella sinistra nave del duomo di Lucca da lui disegnato nel 1484, avvegnachè precedendo questo di alcuni anni (1502) l' altro fabbricato dal Bramante in San Pietro Montorio di Roma dall' analogia dell' invenzione si è argomentato che il romano era servito di esempio a questo, mentre piuttosto a cagione della precedenza del lucchese la cosa cammina tutto al contrario. Ma quand' abbiasi ciò anche per incerto, l' esame diligente che fassi sulla perfezione di tutte le parti che lo compongono ci conduce a giudicare Matteo Cividali per un architetto che, lambendo il migliore dei precettisti del suo tempo, si acconciò a dare all' architettura quello stile di purità, di eleganza e di decoro che volevansi insieme accoppiati negli edifizii che s' innalzavano, qualunque pur si fosse il fine a cui erano destinati. Parlammo altrove (30) di questo tempietto, ma ora soggiungiamo essere stata questa la prima opera colla quale il Cividali dimostrò chiaramente che non valeva meno nell' uso delle seste che nell' altro dello scalpello, e così operando si uniformava alla maggior parte degli architetti suoi contemporanei, de' quali ben pochi ve ne furono che professando l' architettura non dassero saggi nella scultura e nella pittura ancora, riuscendo in tutte tre le arti lodevolmente. Avvenne dunque egualmente di Matteo, il quale fece cose mirabili nella statuaria in San Martino di Lucca, e nelle cattedrali di Genova e di Pisa, ne' quali luoghi esistono le

principali sue opere; e chiamato poscia all' ufficio di architetto non si fece certamente scorgere meno valente in una, che nell' altra delle due arti (51).

Lo prova il tempietto in S. Martino e lo manifesta il palazzo dei Lucchesini a S. Giusto. Non conveniamo poi col suo encomiatore il Marchese Mazzarosa (52) che ascrive ad un miglioramento dell' antica architettura lucchese l' avere il Cividali per primo introdotto di cangiare il formato delle finestre da elittico in rettangolo, e piuttosto loderemo il perfezionamento ch' egli ha dato in questo palazzo alle finestre del piano inferiore riducendole in buona misura, ornandole convenientemente e facendole comode all' interno per la vista; come è parimenti da encomiarsi il modo col quale ornò la porta principale che dà adito ad un grandioso cortile con intorno un bel loggiato. Vi si acquista quella medesima idea di magnificenza che si incontra nei palazzi romani.

I copiosi incarichi ricevuti da Matteo come scultore sono forse la cagione principale per cui raramente si vedono edifizii disegnati da lui. Non può dirsi altrettanto di Nicolò, che il Mazzarosa dice nepote, ma che un documento pubblicato dal Frediani (53) indica piuttosto figlio di Matteo; il quale sebbene anch' egli si dedicasse da giovane alla scultura (dando saggi non equivoci di suo valore nel battistero di Pietrasanta), pure le sue opere architettoniche superano quelle dello scalpello, seguendo uno stile che differiva alquanto da quello del padre, dando una proporzione più sciolta che quella generalmente seguita alle finestre che da rettangole fece arcuate con bozze attorno.

Fra i palazzi che sono di suo disegno in Lucca primeggiano quello dei Bernardini in città, e i due nei dintorni dei Santini a Gattaiola, e dei Sinibaldi a Massa Pisana (54).

Seguì lo stile di questi due un terzo Cividali, del quale non abbiamo notizia che ci additi qual grado di parentela avesse coi primi. Tutti gli storici lucchesi innalzano il di lui valore nell' architettura civile e militare, ma niuno prima del Conte Cicognara scoprì che Vincenzo Cividali fu anche scultore, lo che maggiormente dimostrarono due documenti dell'

archivio di Carrara pubblicati dal Frediani, dai quali veniamo a conoscere aver egli scolpiti in Carrara due busti di Pontefici ed una statua che spedì a Roma.

Il palazzo Guidicioni innalzato con disegno di Vincenzo nello spegnersi del secolo decimosesto, ora convertito in Archivio degli atti notarili, esiste, e noi lo citiamo non già per proporlo a lodevole esempio, ma per indicare come si sia fatto sì grande sciupo di materia e di danaro per far palese ai futuri la decadenza dell' architettura dopo la morte di Matteo e di Nicolò Cividali. Piuttosto che alla civile, attese Vincenzo alla militare architettura, ed avendo avuta molta parte nell' opera grandiosa delle nuove mura della città di Lucca, dovette per questo soffrire contraddizioni ed umiliazioni che ridondarono poi a maggiore sua gloria. Voleva egli riformare e condurre il lavoro secondo richiedeva l' arte sua scoprendo gli errori di chi l' aveva preceduto in quell' incarico; e questo non essendogli stato permesso, attesa la stima che grande si aveva di chi innanzi di lui dirigeva quell' opera, e di chi era stato chiamato a dare consigli, domandò ed ottenne licenza di partire da Lucca. Ma il giudizio che del disegno del Cividali aveva pronunziato favorevolissimo uno dei più grandi guerrieri di quel tempo, Emmanuele Filiberto Duca di Savoja, e poscia il conto grande in cui si vide essere tenuto Vincenzo da Alfonso d' Este Duca di Ferrara (il quale volle giovarsi di lui nella guerra d' Ungheria contro il Turco) valsero ad esso la reintegrazione nella stima e nella fiducia de' suoi concittadini, che lo adoprarono di nuovo nella costruzione delle mura, e gli dierono il carico d' afforzare molte terre della montagna mal difese fino allora. E qui, dice il Mazzarosa, si ha un esempio in Vincenzo di antica virtù cittadina. Perciocchè avendogli il Duca di Ferrara ordinato, mentre era ai suoi servigi, la costruzione di una fortezza nella Garfagnana, che poi fu chiamata dal suo nome Monte Alfonso, il Cividali quasi altro Temistocle, ma di lui più felice, rinunziò all' impiego piuttosto che porre mano ad un' opera donde poteva venir danno alla patria. Della qual cosa fu lodato dal Duca che, lungi dallo stringerlo, accommiatollo con dimostrazione di altissima stima (35).

È molto probabile che dalla scuola dei Cividali uscissero Francesco Marti e Gherardo Peintesi, il primo che operava sul principio di questo secolo, il secondo dopo la metà; ma è certo d' altronde che ambedue godettero in Lucca eguale riputazione. Il palazzo Cenami disegnato dal Marti si decanta fra i più cospicui della città, benchè la pesantezza del suo formato lo faccia alquanto decadere dalle lodi che gli attribuiscono i patrii illustratori. Non possiamo pronunziare verun giudizio sul Peintesi, essendo stata demolita nell' epoca della occupazione francese la chiesa detta della Madonna per rendere più spaziosa la vicina piazza. Dicesi però dal Mazzarosa (36) che era a tre navi di ottimo stile, tutta in marmo entro e fuori; sicchè se ne pianse la distruzione non che dagli uomini religiosi, dagli amatori altresì della bella architettura.

Siena emulava Lucca e molte altre città della Toscana in edifizii sontuosi e magnifici. Francesco di Giorgio era stato nel compiersi del passato secolo l' architetto che aveva maggiormente contribuito ad abbellirla, ed ora un altro suo nativo, certamente a lui non inferiore, ne avrebbe seguito l' esempio, se la fortuna gli fosse stata egualmente favorevole.

Alcunchè toccammo di Baldassare Peruzzi, ed ora cade in acconcio narrare com' egli nascesse in Siena intorno al 1480 e fin da fanciullo applicandosi alle arti del disegno tant' oltre in queste avanzasse da esercitarle universalmente. Non è a dubitare che il Peruzzi le apprendesse alla scuola di Francesco di Giorgio, imperocchè oltre essere ciò molto verisimile dal conoscersi che non era in Siena a que' dì maestro che godesse maggior fama di lui, si aggiunge l' analogia che si scorge fra lo stile dell' uno e quello seguito dall' altro, singolarmente nella facciata della chiesa di S. Marta (37), e nell' altra di una casa rurale detta l' Apparita prossima alla villa Nerucci fuori della porta di San Marco, le quali diconsi sue opere giovanili (38). Non ci faremo a sentenziare colla franchezza di un moderno indicatore dei monumenti d' arte senesi (39), che coevo alle anzidette sue opere sia il restauro del palazzo detto del *Magnifico* nella piazza di San Giovanni, essendo esso di Francesco di Giorgio a cui il Peruzzi non prestò che quell' aiuto

di cui può esser capace un giovane che trovasi sul cammino di divenire architetto.

Poco tempo dopo la morte di Francesco di Giorgio il Peruzzi abbandonò Siena, e fermandosi a Bologna si fece conoscere, con alcuni dipinti in S. Petronio, per l' artefice che era. Proseguendo il suo viaggio giunto a Roma frequentò la scuola del Maturino per meglio fondarsi nell' architettura che aveva per alcun tempo tralasciata, essendosi dato all' esercizio del pennello. Delle cose da lui colà operate abbiam già fatto altrove argomento di discorso; come parimente toccammo delle ragioni che lo costrinsero ad abbandonar Roma e delle sventure che lo seguirono nel suo ritorno in patria.

Poco appresso trovò nei Senesi tale e tanta commiserazione del suo stato che un' eletta di cittadini supplicò la Signoria perchè provvedesse ai suoi bisogni.

Era il mese di luglio del 1527 che esponevano « esser » cosa molto laudabile ed utile in la città ampliare, e condurre » tutte le arti ed ai ministri di quelle sempre con qualche » poca provvisione sovvenire come cosa per gli antichi usitata. » Essendo adunque in Siena maestro Baldassare senese e ser- » vitore di vostre Signorie, e considerato in lui essere più virtù, » ed una principale di architettura e si può dire unico in Ita- » lia, disegnator grande e pittore tale che possendolo fermare » in la città nostra giudichiamo sarà cosa molto utile al pub- » blico e comodo al particolare e causa di fare molti maestri » di tali arti e di dare onore e nome alla città nostra nelle » altre città. Pertanto con decenza ricordano alle magnifiche » Signorie vostre si vogliano degnare per li loro opportuni con- » sigli per deliberare che al detto Baldassare sia fatta una » provvisione di danari annuali di quel tanto che al consiglio » parrà, acciò che esso Messer Baldassare possa qua fermarsi » e lui e sua famiglia nutrire, la qual provvisione ottenuta sarà » causa di grandissimo frutto in la città nostra come le Signo- » rie vostre ben possono pensare » (40).

Non andò guari tempo che furono pienamente appagate le istanze di que' cittadini, essendosi deliberato dalla Signoria che si dovessero pagare al Peruzzi ogni mese cinque scudi d' oro, la

qual provvisione poi fu accresciuta nel novembre del 1528 ed aggiuntivi nuovi emolumenti colla condizione però che oltre le cose alle quali si era già obbligato, attendesse a fortificare la città, assai perito essendo anche in questo ramo. Furono in tali modi riparate, se non in tutto, almeno in parte le gravi perdite che aveva fatte il Peruzzi nel famoso sacco di Roma, e gli si aperse la via ad altri onorevoli e lucrosi incarichi. Gli fu da principio allogato il disegno dell' ornamento dell' organo, ed il Padre Della Valle aggiunge del chiostro e del campanile del Carmine. Del primo non puossi, essendo cangiato, più giudicare; intorno ai secondi poi, sia detto con buona pace di quel reverendissimo, teniamo per fermo ch' egli sia caduto in forte abbaglio, non avendo nulla che fare quel campanile collo stile seguito dal Peruzzi (41). Sono parimenti prive di simiglianza collo stile di questo maestro molte fabbriche che indicano disegnate dal Peruzzi, tanto le antiche, quanto le moderne Guide.

Il Romagnoli (42), uno fra i più diligenti scrittori di cose d' arte della sua patria, gli attribuisce il disegno del palazzo Pellini, prima dei Celsi, ma con sua buona pace siaci indulgente se affermiamo poter essere disegno del Peruzzi il solo cornicione, quando il rimanente della fabbrica tutta a mattone, all' opposto della maggior parte degli edifizii senesi, che sono di pietra, lo crediamo di un altro architetto di merito molto inferiore a Baldassare. L' opera che senza incertezza dicesi sua è la chiesa della Concezione de' Padri Serviti. Questo tempio da gotico che era fu convertito nella foggia presente dal Peruzzi, il quale superando tutte le difficoltà che necessariamente s' incontrano dovendosi adattare il nuovo coll' antico, fece cosa molto lodevole. Il concetto di questo tempio lo vedremo in gran parte riprodotto da lui medesimo in S. Nicolò di Carpi, del quale discorreremo più innanzi. L' iscrizione che leggesi nella facciata della detta chiesa, la quale indica esserne avvenuta la consacrazione nel 1468, fece nascere qualche dubbio come intorno ad un mezzo secolo dopo siasi di nuovo dovuto fabbricare l' interno. Ma a dileguarlo può anche affermarsi non esser questo il primo esempio in cui le consacrazioni delle chiese siano state fatte successivamente ad un restauro o

abbellimento per cui è verisimile esser nato in questo caso altrettanto; avendosi poi nello stile di questa chiesa un chiaro esempio dell' architetto che si è studiato di renderla bella e magnifica (43).

La guerra, ond' erano a que' dì impegnati i Senesi, toglieva loro la speranza che gli edifizii che s' innalzavano a breve distanza dalla città si conservassero, giacchè o per una ragione o per l' altra si deturpavano o distruggevano. Belcaro, fortilizio fuori di porta Fontebranda, l' origine del quale una pergamena dell' archivio del duomo fa rimontare intorno al 1199, fu distrutto e riedificato nelle nemiche invasioni tre o quattro volte. Una volta essendo dai Bellanti passato ai Turanini, Crescenzio il quale apparteneva a questa famiglia incaricò il Peruzzi del disegno di una loggia e di una piccola chiesa da fabbricarsi contigua al castello, e non pago di ciò volle altresì che nella loggia dipingesse di sua mano il giudizio di Paride. Non occorrono molte parole per dire com' egli vi riuscisse, chè il Vasari, e quanti dopo di lui ne hanno discorso, narrarono come Baldassare vi si diportasse egregiamente. Ma non erano passati appena diciott' anni che gli Spagnuoli venuti a prender parte anch' essi nelle civili contese della Toscana, taglieggiarono e misero a sacco tutti i paesi pe' quali passavano, per cui non risparmiarono neppure Belcaro. Colle case che incendiarono andò compresa quella dei Turanini, avvegnachè gli abbellimenti che vi fecero i Camaiori (successivi possessori di que' luoghi), non hanno verun rapporto colle perite opere del Peruzzi (44).

Moriva Baldassare nella sua patria in età di cinquantacinque anni il 4 di gennajo del 1536, ma non estinguevasi la memoria di lui che vive non solo negli edifizii che vi ha lasciati, ma nei discepoli che v' istruì, i quali più o meno seguiron tutti il suo stile. Niuno scrittore senese ha forse prestata attenzione all' analogia che passa fra le opere del Peruzzi e la chiesa di S. Maria di Fonte giusta architettata da Cristoforo da Como. Ed è alquanto singolare lo scorgersi che questo suo rispetto allo stile del maestro fu meno seguito dal figlio Sallustio, che dagli altri discepoli, sebbene sia da credere che il

padre fosse maggiormente impegnato a persuaderlo a calcare la via ch' egli aveva seguito (45). Lo dimostra chiaramente fra tutte le sue opere il palazzo dei Chigi passato ora ai Piccolomini, posto nella piazza Pusterla, dal quale si rileva altresì che Sallustio si era lasciato un po' troppo affascinare dalle lodi che si accordavano ad alcuni architetti che ornando d' avvantaggio le fabbriche si allontanavano a poco a poco dalla purità, semplicità, e correzione de' loro maestri, per cui seguendo egli il loro esempio se non venne meno affatto poco mancò che non precipitasse nel barocchismo.

Il Vasari colloca fra i distinti creati del Peruzzi Tommasino della Spezia, ed il Ferri nella sua Guida di Siena (46) lo dice architetto di quell' edifizio che serve ora ad uso di dogana. Ma d' altronde noi non sappiamo trovare dov' egli possa avere avuto modo di farsi conoscere, mentre ciò che è dogana presentemente, era un' adiacenza (e ne conserva le vestigia), della grandiosa mole abitata dai potenti Salimbeni, i quali vi albergarono nel 1365, e nel 1369 di passaggio l' Imperator Carlo IV (47). Va piuttosto considerato analogo allo stile del Peruzzi il palazzo dei Panellini prima dei Guglielmi, disegno del Riccio (48). E da questo medesimo stile non si dilunga la facciata della chiesa di Santa Maria del Santuccio innalzata a spese del capitano Annibale Bichi, che nel 1557 ne diede il disegno egli stesso (49).

Il nome di Antonio Maria Lari architetto senese l' apprendiamo per la prima volta dal Dott. Gaye. Se appartenga o no alla scuola del Peruzzi si giudicherà, meglio che dalle nostre parole, vedendo l' interno della cattedrale di Grosseto, dove scorgesi una non lontana analogia collo stile di quest' illustre maestro. Quant' egli poi godesse riputazione nella sua patria ne fa fede un decreto del 10 dicembre 1540 della Signoria Senese col quale si ordina agli operai del duomo: « che non ardiscano » di far continuare la fabbrica da alcun altro maestro, nè per » altro disegno fuori da quello dato dal Lari e col quale si era » incominciata onde non andare per diverse architetture a con- » fondere il buon principio dato (50) ».

Fra gli architetti toscani il Peruzzi fu l' ultimo a conservare simultaneamente l' esercizio di associare i due stili *romano* e *toscano,* benchè più al primo che al secondo inclinasse. Dopo di lui e anche sotto i medesimi suoi imitatori, l' architettura piegò al grandioso, e al prospettico, come a Roma. Viensi perciò nel secolo XVI a distinguere l' architettura toscana in due differenti stili. Il primo teneva ancora alquanto dell' imitazione di Brunelleschi, il secondo vien meno e segue Michelangelo ed i Michelangeleschi, in una maniera però da non uniformarsi che in parte all' architettura romana; quand' all' opposto in Toscana, questi Michelangeleschi si sono tenuti più riservati, che a Roma, paghi di seguire il grandioso, scevro frequentemente dall' esagerato. Un tal cangiamento veniva favorito dalle vicende alle quali a que' tempi soggiaceva Firenze, per cui colla distruzione di molti antichi e cospicui edifizii davasi luogo ad inalzarne dei nuovi corrispondenti al genio che regnava.

Resa la condizione di Firenze vieppiù pericolosa dal timore che gli Spagnuoli facessero di lei ciò che avevano fatto di Roma nell' ingresso del Borbone, la Signoria si avvide che non erano da continuarsi le fortificazioni della città dirette da Antonio da Sangallo, le quali abbracciando troppo spazio di luogo conseguentemente avevano bisogno di maggior numero di difensori; si diedero perciò a pensare di restringerle in più breve spazio conforme il modello che ne aveva fatto Michelangelo al di cui giudizio assentirono le persone militari. Chiuse egli nel circuito delle mura il colle che sta fra la porta di San Nicolò e S. Miniato circondandolo con un bastione e mettendo in fortezza il convento, la chiesa, ed il campanile di S. Miniato. Condusse molti altri bastioni dove gli parea bisognare coi loro fianchi e fosse e bombardiere, secondo insegnava l' arte di quel tempo. Onde l' opera non fallisse, e fosse tolta di mezzo ai nemici la speranza che approssimandosi alla città, travagliando quei di fuori, que' di dentro ammansassero la Signoria, ordinò che si dovessero subito rovinare da' fondamenti tutti gli edifizii d' intorno a un miglio, o piccoli, o grandi, così sacri, come profani. Questi borghi erano quasi altrettante città, il contado pieno per tutto di case, di ville, di palazzi, con orti

e giardini, più ricco e meglio ornato che paese del mondo. Si è detto superiormente che ne derivò gran danno alle famiglie, e alle arti restandone solo per prodigio illese le dipinture di Andrea del Sarto nel convento di S. Salvi. Tal pronta ed ardita risoluzione farà a prima vista pensare che ne' Fiorentini regnasse tal amore per la goduta libertà che al prezzo di qualunque sagrifizio non si voleva perdere; ma tenendo dietro alla storia di que' tempi ben altro scorgonsi essi che uniti e compatti. Le fazioni fra loro ferocemente cozzavano. Trionfò per poco quella che consigliava una costituzione oligarchica analoga alla Veneta, prevalse l' altra che inclinava ad un governo popolare. Dante e Lorenzo da Castiglione ne stavano a capo. Incitarono e riuscirono a far incendiare il palazzo di Jacopo Salviati, la villa di Careggi di Casa Medici, e poco mancò che non toccasse la stessa sorte a Castello, ed a Poggio a Cajano. Nè qui si sarebbero arrestate le arsioni, se tempi più miti non sorgevano a frenare l' impeto della plebaglia. A chi poco considera l' instabilità del cuore umano sembra strano che in un' epoca ed in una città in cui tanto si amavano le belle arti e le scienze vi fossero degli uomini appartenenti alle principali classi che eccitassero a distruggere ciò che con tanto amore avevano innalzato poco prima, e favorissero lo sperpero e la dissoluzione di tanti preziosissimi oggetti di gran valore: ma pure la cosa era così, e simili esempi non abbiam d' uopo di cercarli nella storia antica, quando siamo stati d' altrettanto noi stessi testimoni. Non fu forse nel 1527 saccheggiato il giardino di S. Marco formato dalla liberalità di Lorenzo il Magnifico che aveva colà fondata un' Accademia di scultura, dove si conservavano gli avanzi più preziosi dell' antichità, e dove aveva ricevuto scuola Michelangelo? Non fu forse dieci anni dopo che, morto il Duca Alessandro (7 gennajo 1537) e appena eletto Cosimo a succedergli, che i soldati misero a sacco la casa di lui? Finalmente non fu quella di Lorenzino rovinata per un gran tratto? Molti preziosi manoscritti ed innumerevoli oggetti di antichità che nell' una e nell' altra erano raccolti furon tutti dispersi e dilapidati. Non la finiremmo per ora se volessimo raccogliere in breve la storia di tal sorta di rapine.

La crudeltà, e la ferocia fomentate dall' odio, e dalla vendetta che ispiravano queste sette lottando fra loro trovarono finalmente un argine nella fermezza, nella giustizia, nella sagacità di Cosimo. Queste doti le quali emulavano la virtù e la sapienza dell' antico Cosimo lo innalzarono molto più che non avevano potuto innalzarlo i suoi elettori, per cui guadagnando sempre nella stima di tutti non andò guari ad essere riconosciuto *principe*. Cosimo non degenerava dalla famiglia alla quale apparteneva; amava quanto il Magnifico le arti, ed i cultori di queste, e largamente le proteggeva e le premiava.

Liberalissime esibizioni aveva fatte a Michelangelo perchè ritornasse a Firenze, ma il Buonarotti morì quand' era sull' accettarle. Cosimo non potendo dárgli altra dimostrazione di affetto e di stima, ordinò che la sua salma fosse splendidamente trasportata e deposta a Firenze. Concorsero ad incontrarla i più nobili artefici uniti in una compagnia fondata da Cosimo sotto il nome d' Accademia del disegno. Concorsevi l' Accademia fiorentina. Furono presenti i Magistrati per onoranza di colui cui Dio aveva dato animo generoso per amare la patria, ed ingegno maraviglioso per ornarla. Nella funebre pompa il lodava con acconcio sermone Benedetto Varchi suo amico, nella prospera, come nell' avversa fortuna. Rari uomini eran quelli: la disgrazia non li disuniva, meno ancora la grazia, nè per rimeritarsi di dolce testimonianza scambievolmente l' un l' altro aspettavano che la morte avesse spenta l' invidia, ed in morte ancora niuna cosa detraevano da quanto la propria coscienza, e la voce del secolo a loro dettava, ed a tutti proclamava. Il sapere, e il volere avevano: la virtù chiamava l' ornamento, l' ornamento la virtù: consolavano una età triste, piantavano semi per mansuefar le future, strumenti di provvidenza risguardante con occhio benigno le arrabbiate generazioni.

Il governo dei Medici ridestava dal languore in cui erano state immerse le arti nelle epoche tempestose che precedettero l' elezione di Cosimo. Generalmente i cultori di queste plaudivano, e si mescolavano ai parteggiatori della Famiglia Medicea, essendo già spenti que' pochi che avevano aderito ai consigli e alle insinuazioni del Savonarola. Vedevan ben essi essere

preferibile il magnifico reggimento di Cosimo alla sobrietà e grettezza che inculcavano le leggi statuarie della repubblica. Sapevano che allora una parola, un atto, un pensiere era cagion di sospetto, e questo bastava per essere esposto ad una rigorosa inquisizione: e dove si scorgesse qualche benchè lontano fondamento di verità, bastava per un afflittiva condanna; nondimeno non mancò chi non peritandosi di coprire col velo del mistero il proprio risentimento, credè con ciò di alleggerire l' animo dall' oppressione che lo premeva.

È famoso fra questi Piero di Cosimo il quale, non sapendo come meglio manifestare ai fiorentini il torto che avevano avuto esigliando i Medici, prese occasione di concorrere con altri artisti ad abbellire una di quelle feste che, o in certe epoche dell' anno, o in occasione del passaggio di qualche principe, o personaggio si solevano dare al popolo. Si sceglievano generalmente dei fatti ben conosciuti delle antiche storie, i quali potessero ammettere d' introdurvi una splendida processione, e nessuna spesa o fatica veniva risparmiata onde fossero rappresentati nelle forme più vantaggiose. Erano meno frequenti, ma non si tralasciavano tali festività neppure nei tempi torbidi; per cui, cogliendo una non sapremmo quale occasione, Piero di Cosimo uscì fuori col trionfo della Morte. Fu rappresentato da un carro tirato da neri buoi, e tutto dipinto con figure di ossa e teschi frammezzati da croci bianche. Sul carro era collocata una grandiosa figura della Morte armata di falce ed al di sotto del carro eranvi rappresentazioni sepolcrali dalle quali, ogniqualvolta che la processione si fermava uscivano persone vestite di nero, e dipinte superiormente di bianco per imitare le ossa del corpo umano, e comparivano fra le tenebre della notte non altrimenti che tanti scheletri. Queste figure mettendosi a sedere sul carro cantavano alcuni versi scritti, per la circostanza, da Antonio Alamanni fra' quali eravi questa strofa, molto espressiva:

Fummo già come voi sete,
Voi sarete come noi;
Morti siam come vedete,
Così morti vedrem voi.

Non si può esprimere lo stupore ed il dire che ne fecero i Fiorentini non mancando chi apponesse colla rappresentanza essersi voluto significare lo stato di sciagura pressochè di morte della città di Firenze privata dei Medici, ai quali andava debitrice dell' antico rinomo. Non ostante la cosa andò senza niuna trista conseguenza. Ma asceso Cosimo al reggimento della sua patria non solo ricordò la parte che avevano presa gli artefici nella sua elezione, ma avvisò d' altronde che il proteggerli sarebbe stato di gran giovamento a far risorgere molte altre arti d' industria già decadute, e gli avrebbe forse guadagnato l' animo di quelli che non vedevan di buon occhio l' esser egli asceso così prestamente a tanta altezza. Finora la munificenza dei privati aveva prestate alle arti grandi occasioni di utilità, associandovisi oggi il principe eran esse per accrescersi.

I grandi architetti fiorentini dei quali abbiamo finora discorso erano in gran parte già spenti o ridotti inoperosi dalla senile loro età. Quelli che godevano più fama di tutti ai tempi di Cosimo avevano studiato a Roma, e venerando la memoria di Michelangelo all' antico anteponevano lo stile da lui seguito.

Bartolomeo Ammanato e Giorgio Vasari furono i due architetti incaricati da Cosimo delle fabbriche principali che egli intendeva d' innalzare nella capitale del suo Stato. Ed avvegnachè l' Ammanato fosse anche scultore, primo pensiere di Cosimo fu quello ch' egli modellasse la fontana da collocarsi nella piazza maggiore. Innalzata che fu, per essa scolpì l' Ammanato il Nettuno imitando lo stile di Michelangelo. Dal buon esito di quest' opera prese il Duca argomento di viemmaggiormente abbellire quel luogo nel quale, oltre l' avervi egli residenza, era pure il più frequentato di tutti gli altri della città. Dalla banda destra del palazzo sorgeva l' antichissima chiesa di San Pietro Scareggio, ed aderenti a questa molte case. Decretò Cosimo che l' una e le altre si distruggessero per allargare lo spazio ad una gran fabbrica che ideava innalzare confinante col fiume, destinandola a ricevere quelle magistrature le quali risiedendo nell' antico palazzo difettavano, per strettezza di comodità (51). Del disegno di questa fabbrica incaricò Giorgio Vasari ingiungendogli che lungo la facciata percorresse

un loggiato onde i cittadini al coperto la trascorressero. Ai 14 di luglio del 1561 (non già un anno prima come generalmente indicano alcune *Guide*) furono incominciate dal lato della piazza a scoprire le fondamenta e vi si seppellirono delle medaglie con da un lato l' effigie del Duca Cosimo, dall' altro la veduta della facciata ed il motto *publicae commoditati* (52). L' ardore che mostrava il Duca perchè il lavoro si conducesse con tutta la possibile celerità veniva a poco a poco a rallentarsi per la grandissima spesa che richiedeva, ed esaminando i relativi documenti, pubblicati dal Dott. Gaye, si scorge che la ricchezza di Cosimo benchè considerevole non poteva talvolta provvedere alla quantità, importanza, e magnificenza dell' imprese. La carestia dalla quale venne colpita Firenze nel 1564 diede cagione che quest' ostacolo si superasse come meglio potevasi stante la necessità nella quale si trovò il Duca di somministrar lavoro a tanti poveri cittadini che languivano nella miseria: perlocchè la fabbrica degli Ufficii (che così si appella) progredì ma non quanto occorreva a compirla (53). Il Vasari discorrendo di questa sua opera dice non averne mai eseguita una che presentasse maggiori difficoltà di questa, nè fosse più pericolosa, per essere in gran parte fondata sul fiume, e quasi in aria, essendo stato condotto a ciò, tacendo le altre ragioni, dalla necessità di appiccarvi, com' ei fece, il gran corridore che attraversando il fiume va dal Ducale al palazzo, e giardino di Pitti. Stava molto a cuore a Cosimo che questo corridore si compisse prestamente, e Vasari lo compiacque facendo in cinque mesi ciò, che chi lo vede, giudica avere importato almeno cinque anni di tempo. Venuto il Vasari a morte prima fosse compiuta l' opera degli Ufficii lasciandone il disegno a Giulio Parigi, che fu incaricato di continuarla, non si discostò da quello, perlocchè non può negarsi al Vasari tutto il merito di sì bell' edifizio, il quale ad onta di tutti i difetti che vi trovano i puristi, non ha forse eguale per severità di stile e per quell' eleganza che può aspettarsi da un idoleggiatore di Michelangelo (54).

Firenze va tuttavia fastosa di quest' edifizio il quale, oltre ai menzionati vantaggi, ha quello di offerire eziandio agli sguardi di tutti l' effigiata serie degli uomini che in ogni ramo

di scienze, di lettere e di arti illustrarono la patria loro dalle epoche più remote fino al secolo di Cosimo e del figliuolo. Queste statue, che non furon potute da principio collocare, si situarono modernamente nelle nicchie aperte fra un arco e l' altro delle gran logge, e mentre servon di stimolo all' imitazione de' cittadini, manifestano nel tempo stesso i progressi che ha fatti la scoltura nell' epoca nostra a paragone dello stile seguito dagli scultori viventi nell' ultimo periodo del governo Mediceo.

Mentre Cosimo eccitava gli operai perchè non mettessero indugio a compire la fabbrica degli Uffizii, ordinava al Vasari di fare il disegno e di presiedere all' erezione della chiesa di S. Stefano di Pisa. Il Baldinucci dice che a fondarla fu scelto lo spazio dove già esisteva il palazzo anzianale disegnato nel 1235 da Nicolò Pisano (55); il Grassi però sostiene che ivi era l' antica basilica di S. Sebastiano (56). Ma o l' uno, o l' altra che vi fosse, è certissimo che di essi non restò una pietra. Il Vasari innalzò la nuova chiesa ordinandola in guisa da presentare l' aspetto di una sola grandiosa nave (57). Non vi avevano luogo le due ali che ora per lunghezza comprendono quasi interamente i fianchi, e si avanzano dietro il coro, le quali aggiunte eseguite nel 1682 appartengono all' architetto Pierfrancesco Silvani. Del fiorentino Alessandro Perroni è il disegno della soffitta. Un anno prima d' innalzarla, erasi già incominciata la facciata seguendosi il disegno di D. Giovanni De Medici. Il Baldinucci, il Milizia e il Morrona la credettero di Bernardo Buontalenti, ma il Grassi con buone ragioni l' ha rivendicata al Principe D. Giovanni. Lo stile da lui seguito comprende tutti que' difetti ne' quali l' architettura era involta a que' tempi. A fianco della chiesa fu innalzato intorno al 1595 un collegio che prendeva il nome del suo fondatore Ferdinando I il quale sollecito che colla fabbrica che sorgeva non andasse smarrita la memoria, che le case che a tal fine si distruggevano erano state abitate dal famoso giurista Bartolo Alfani, ordinò che una lapide lo testimoniasse. Non poteva essere stata la fabbrica disegnata dal Vasari, come dicono gli autori delle Guide Pisane, avvegnachè era egli già morto quando

Ferdinando governava la Toscana; può quindi supporsi che la disegnasse un suo imitatore. Bastano le opere fin qui citate per dimostrare che il Vasari fu più celebre architetto che pittore. Ma avendo in molti luoghi di queste storie indicati altri suoi lavori, terminiamo con notare che anche la sua patria Arezzo pregiasi di possederne, e come furon questi i primi, così giova credere che dal buon esito di essi derivasse la fama per cui fu chiamato a Firenze dove restando fino agli ultimi giorni della sua vita, non smentì l'opinione goduta in gioventù. Preludeva in patria il Vasari l' artistico suo tirocinio col disegnare la chiesa dell'Abbadia; compiva nel 1551 l'altra dell' Annunziata che era restata sospesa dopo la morte di Fra Bartolomeo della Gatta; ornava con modesta eleganza la casa paterna nel borgo di S. Vito (58), e finalmente lasciava ad Arezzo una memoria degna del suo valore nelle logge che a comodità dei cittadini si aprirono nella piazza maggiore (59).

Lo stile seguito dal Vasari non è certamente da imitarsi, ma non puossi negare ch' egli mirò nelle sue fabbriche a certa tal quale grandiosità, e larghezza di forme, e di compartimenti i quali si fanno generalmente ammirare. Fu egli fra i seguaci di Michelangelo dei meno manieristi, e quello che più monta fu meccanico ingegnosissimo. Le opere da lui eseguite, nel governo di Cosimo, nel così detto palazzo vecchio recano quant' altre mai chiarissima testimonianza del suo valore.

Bartolomeo Ammanato è più noto agli scultori, che agli architetti; giacchè studiando a Venezia nella scuola del Sansovino si dedicò piuttosto a scolpire che a disegnare edificj. Dopo aver dimorato alcuni anni in quella città si decise di partire per Roma, dove gli si promettevano lavori e premi superiori a quelli che aveva a Venezia. Queste offerte però in parte fallirono, in quanto non si credè compensato giustamente nelle opere ordinate dal Pontefice Giulio III.

Divulgatasi la fama della munificenza di Cosimo, nacque nell' Ammanato il desiderio di tornare a Firenze donde da lungo tempo mancava. Sapendosi che Giorgio Vasari influiva moltissimo nell' animo del Principe, non indugiò a pregarlo di acquistargli presso lui protezione, e lavoro; e questi ad animarlo a venire a Firenze, dove troverebbe l' una e l' altro.

Narrammo già come giunto l' Ammanato a Firenze, venne primieramente incaricato di presiedere alla fabbrica della Biblioteca di S. Lorenzo, e poscia che suo è il modello della fontana col Nettuno in piazza vecchia. Prima di procedere alla serie delle altre sue opere stimasi necessario di non dover passare sotto silenzio che Firenze gli è debitrice della costruzione di uno dei ponti principali sull' Arno, recandosi vieppiù con ciò chiara la quasi generale attitudine artistica degli uomini di que' tempi. Imperocchè la celebrità dell' Ammanato non si restringe alla scultura, ma all' architettura civile e militare ed all' idraulica nella quale fu prestantissimo.

Dopo la memorabile innondazione dei primi di ottobre del 1296 la quale cagionò in Firenze la rovina di molti edifizii e molte morti, volendo la repubblica rifare i due ponti e restaurare le fabbriche vi furono impiegati i due conversi di S. Maria Novella Fra Sisto e Fra Ristoro ai quali fu commesso il rifacimento del ponte alla Carraja (60).

L' altro di S. Trinità venne affidato ad Arnolfo dovendosi (dice il P. Marchese) su ciò correggere un errore incorso in tutte le Guide di Firenze dal 1830 in poi le quali fanno architetto del ponte della Carraja Arnolfo, assegnando a ciò l' epoca 1318. Quest' erudito ed elegante scrittore ha con ottimi argomenti combattuta l' erroneità di queste Guide, e nel tempo stesso che attribuisce ai due conversi Domenicani il disegno del primo, non vuole che sia privato Arnolfo del merito di aver modellato il secondo. Ma nè all' uno nè all' altro fu concesso di rimanere immuni da que' pericoli in cui incorrono questi edifizii battuti che sieno fieramente dall' impeto delle acque, allorchè i fiumi si trovano nello stato di piene. Furono ambedue costruiti di legno, e per quanto non mancassero gli architetti di tutte le possibili previdenze onde non difettassero di solidità, dovettero essi cedere alla più gran piena dell' Arno (nel 1333) che forse mai ricordi Firenze. Imperocchè dopo aver recati danni gravissimi in Val d' Arno, in Casentino, in pian d' Arezzo, da molti e grossi torrenti oltre misura cresciuto, non si tosto era giunto presso Firenze che univasi colla Sieve. Allora insofferente di freno, sovverchiante le sponde, atterrava dapprima in parte il

ponte Rubaconte, poscia il ponte Vecchio stipato di molto legname, parimente abbatteva quello di S. Trinità (salvo una pila e un arco), infine l'altro della Carraja (salvo due archi) e con grandissimo impeto rovesciava sull' infelice città con morte di ben trecento persone. La repubblica non sostò un momento a prestare a sì grande sventura quell' alleviamento che era in suo potere. La ricostruzione dei ponti caduti fu principale sua cura confidando la direzione ai due architetti Taddeo Gaddi e Fra Giovanni da Campi dell' Ordine di S. Domenico. Al primo toccò il ponte Vecchio, l'altro della Carraja al secondo, restando tuttavia incerto a quale dei due sia appartenuta la costruzione del terzo di S. Trinità. Il fatto ha recata aperta testimonianza che il ponte della Carraja le cui pile furono dal Frate erette di pietre riquadrate e il sovrastante piano in legno era il più solido di tutti, giacchè ha potuto (meno due pile e due archi che furono costruiti nel 1567) fin qua far fronte all' impeto delle fiumane. Taceremo del ponte Vecchio per parlare unicamente dell' altro di S. Trinità, il quale restato affatto distrutto dalla famosa piena dell' Arno del 1567 non si peritò molto a trovare in Firenze un architetto che potesse meglio d' ogni altro riparare al danno che ne soffriva la città, e fu questo Bartolomeo Ammanato.

Il giorno 5 di aprile del 1567 alle ore 18 fec' egli conficcare il primo palo col castello per rifare e rifondere il ponte. Il 30 di maggio s' incominciarono a fondare e gittare le fondamenta della cortina che cinge la pila del ponte verso la via Maggio. Il 30 di luglio la detta prima pila; e così di mano in mano finchè il 15 di settembre del 1570 si vide perfettamente tutto il detto ponte compito (61).

Erasi in generale osservato che tanto la rovina dei due ponti nata nel 1269, quanto questa procedeva dalla quantità dei legnami portati dalle piene i quali attraversandosi alle pile dei ponti e col tenere in collo facendo l' acqua gonfiare non solo l' espandevano per la città con disfacimento di edificii e morte d' uomini ma atterravano i medesimi ponti; e ancora dalla forma delle pile e degli archi che per avanti erano talmente costrutti che le acque percuotendo impetuosamente nelle

parti principali di esse pile trovavano gran resistenza e si facevano più valide per gettarli a terra. Si oppose a questi inconvenienti l'Ammanato il quale fece le pile armate di saldissimi scogli con angoli molto acuti di pietra forte, nel taglio dei quali fendendosi la corrente senza alcun urto potesse liberamente passare: e quel che è più maraviglioso fece gli archi di figura ovata acciocchè anche ne' fianchi dei medesimi fosse l'apertura capacissima e del tutto vuota: con ciò non solo facendo apparire una leggiadria e sveltezza incomparabile, ma eziandio un'invincibile robustezza comechè essendo tutto composto di pietra forte tanto di sopra quanto di sotto, e le pile e le impostature di saldissimo fondamento munite, ha resistito non solo a grandissime piene saldo ed intero, ma puossi anche affermare che sia stato di grand'ajuto al ponte Vecchio, e Rubaconte per non pericolare mercè la fuga libera e pronta che hanno le acque per esso.

Quest' opera, la quale costò al Comune di Firenze poco meno poco più di settantamila scudi, crebbe fama all' architetto, il quale, per le aumentate commissioni, fu quasi costretto ad abbandonare la scultura cui aveva atteso sin qua (62).

Precedentemente l'Ammanato avea per ordine di Cosimo impreso a compire ciò che erasi lasciato imperfetto dal Brunelleschi nel palazzo Pitti. Erane perito il disegno, per cui l'Ammanato immaginò il cortile corrispondente alla magnificenza di questa gran mole.

Il 26 di luglio dell' anno 1561 furono incominciate a distruggere le antiche mura dal lato di S. Pietro Gattolini onde stendere convenevolmente lo spazio necessario al detto cortile (63). Dieci anni impiegò Bartolomeo a dirigere l' innalzamento delle fabbriche che lo circondano comprendendo in esse comodi, e magnifici vani. Alla partizione dei quali attendeva pure con molto ardore lo stesso Duca corrispondendo con l' architetto quando trovossi lontano, ed animandolo al buon procedimento dell' opera quando vicino (64). Perlochè scorgesi non bene informato il D' Agincourt allorchè dice non aver fatto l' Ammanato nel palazzo Pitti altro che il disegno della grotta elittica aperta nel giardino (65).

Gli edifizii che circondano l' anzidetto cortile dal suolo fino alla sommità del cornicione sono alti 65 braccia fiorentine comprendendo tutto il suo quadrato ornati di tre diversi ordini di architettura corrispondenti ai tre piani del palazzo. L' ordine dorico appartiene al portico sostenuto da colonne formate di bozze e sormontate da una cornice la quale serve di terrazza estesa tutt' intorno all' edifizio. Il second' ordine è ionico, il terzo corintio.

Non sarà mai detto che in mezzo a tanta magnificenza di architettura si sia preteso di conciliare l' interno con l' esterna facciata. Ma non ostante la varietà medesima dà luogo a lodarne il concetto. Imperocchè tal varietà è tanto meno disgustosa quando trattasi di parte staccata di quello sia confusa, come accade talvolta, di moderno e di antico. Quante son mai le chiese nelle quali il corpo principale è di uno stile, le cappelle di un altro? Quanti i palazzi dove gli archi delle finestre piegano ad angolo acuto, la porta invece vedesi ornata dei più strani ghiribizzi? Non è così del cortile del palazzo Pitti dove l' Ammanato ebbe cura che l' imitazione classica non pregiudicasse all' insieme che è severo; ed ornò di bozze le prime pilastrate, moderando in tal guisa la leggerezza delle parti superiori, le quali coronò di un cornicione che armonizza perfettamente collo stile generale dell' edifizio per lui innalzato. Vedute di uniforme euritmia non mancarono certamente negli altri architetti che furono adoperati a compire questo sontuoso palazzo (66).

Non terminano col cortile del palazzo Pitti le opere dell' Ammanato. Compiutolo, fu egli incaricato del disegno del Ducal palazzo di Serravezza il quale dovendosi innalzare alla destra di un altissimo monte nell' Apuana, richiedevasi tutto il suo ingegno per superare gli ostacoli che presentava la ristrettezza del luogo destinato, posto fra il fiume e le radici del monte anzidetto (67). Non onorano meno l' Ammanato le opere eseguite pei privati. Tralasciamo le inferiori per discorrere delle maggiori. La facciata del palazzo Montalvi nella strada degli Albizzi a due solai con finestre rettangole bugnate sente alquanto dello stile vignolesco. Vi si vedono ancora le tracce

delle dipinture a chiaro-scuro che il tempo ha quasi affatto cancellato, ma che pure rivelano non essere stati alieni i Fiorentini dal seguire un' usanza molto comune nelle città venete.

Si spiega più che nella facciata del Montalvi, l' imitatore del Michelangelesco nell' altra dei Giugni in via degli Angeli, la quale non è però immune da alcuni cangiamenti i quali ci tolgono la facoltà di poterle francamente giudicare. E tanto meno il possiam fare della facciata del palazzo Biondi in via Ghibellina, la quale disegnata dall' Ammanato per Fabio Arazzola Marchese di Mondragone ha ora subite molte aggiunte (68).

Fra i palazzi che rivelano lo stile di quest' architetto tien luogo principalissimo il ducale di Lucca edificato nel luogo ove era l' antica rocca innalzata nel 1322 da Castruccio con disegno di Giotto, la quale aveva servito dapprima di pubblica residenza alla Signoria Lucchese.

Quando i costumi piegaronsi a maggior civiltà dell' antica, a Lucca come a Firenze i palazzi dimisero alquanto il loro aspetto diffidente e severo. L' Ammanato fu incaricato nel 1570 di disegnare il palazzo della Signoria, ma compita che ebbe la parte sinistra del cortile, la quale si distingue dall' altra per la sua maniera rustica, l' opera restò sospesa fino al 1720, nella qual epoca fu perfezionata dal messinese architetto Don Filippo Iuvara (69).

Tommaso Trenta attribuisce all' Ammanato il disegno del palazzo Bernardini prossimo alla piazza di S. Martino; non giudicheremo dopo averlo attribuito ad un altro architetto, se veramente gli appartenga; ma è incontrovertibile che copiosissime furono le commissioni di palazzi di città e di villa ricevute dall' Ammanato dopo il suo ritorno in Toscana. Rare però sono di chiese delle quali, eccettuate le facciate di S. Maria in Gradi di Arezzo e di S. Giovanni (S. Giovannino) di Firenze, nessuna ne fece degna di memoria. Il Bocchi ed il Baldinucci considerano la facciata di S. Giovanni pel capo d' opera dell' Ammanato. L' opinion loro non ci appaga, che anzi lo stile che in questo luogo piacque all' architetto di seguire, a parer nostro, vien meno al confronto dei magnifici edifizii che sono dirimpetto e di fianco a questa facciata, ed il serio e grandioso

che questi dimostrano la fan decadere pel piccolo e manierato che vi si rincontra.

Chiudeva con quest' opera Bartolomeo la sua carriera, e in uno colla moglie Laura Battiferro disponeva de' suoi possedimenti a favore dei Padri della Compagnia di Gesù, di recente istituita, la quale prese ad officiare la chiesa e ad abitare il contiguo Collegio (70).

Per quanto sia stata grande l' operosità di quest' architetto non potè giammai paragonarsi colla liberalità del Duca, per cui non deve sorprendere che l' Ammanato non abbia potuto compire tutte le fabbriche ducali di cui fu incaricato. A ciò ha supplito Bernardo Buontalenti al quale appartengono singolarmente i disegni di alcuni palazzi di villa, o lasciati imperfetti dall' Ammanato o dal Buontalenti di nuovo innalzati. E questi ultimi riconoscerebber tutti per fondatore Cosimo, se le sventure di sua famiglia non lo avessero indotto innanzi tempo a rinunziare al suo figlio Francesco le cure del governo. Prima però di venire a tale risoluzione ordinò che tutte le fabbriche da lui imprese a far fabbricare fossero dal figlio condotte a compimento. Al che corrispondendo, come dapprincipio del suo governo aveva incaricato l' Ammanato di porre senza indugio fine all' opera del cortile del palazzo Pitti, così in appresso incaricò il Buontalenti di dirigere in unione al Tribolo tutti gli ornamenti necessari al giardino di Boboli, il di cui vasto spazio era già stato dapprima destinato a quest' uso da Cosimo (71).

Con disegno del Tribolo era stata ampliata la villa di Castello che poco era mancato non andasse in fiamme negli ultimi commovimenti della città. A ridurre questa villa come ora si vede pose mano il Buontalenti, al quale riuscì di armonizzare il nuovo coll' antico (72). Non minori cautele egli osservò nell' altro ducale palazzo della Petraia dove molto importava che i restauri che vi si facevano non portassero considerevole alterazione al concetto di Filippo Brunelleschi che ne era stato l' inventore. Per la qual cosa temendo il Duca che l' architetto volesse inframettere tanto di suo che l' antico corresse pericolo di andar perduto, prendendone cura egli stesso andava al Buontalenti insinuando che non solo nell' esteriore fosse conservato

lo stile di Brunelleschi, ma nell' interno eziandio tutte le porte, finestre, camini, conci di scale e tutti gli ornamenti di pietre si hanno a fare, di qualsivoglia sorta o servizio fossero, tutti semplici e senza alcun intaglio, o cornice, così li peducci delle volte come li capitelli delle colonne o pilastri, mentre tale semplicità fu seguita dal Brunelleschi e non devesi a questa fare opposizione servendo ai costumi per cui si era l' architettura *condotta* (73). Il Buontalenti non era di quegli architetti che bisognassero di tali ammonimenti, ma il contagio della moda e l' inclinazione di quasi tutti gli altri allo stemperato, che incominciava a comparire li rendevano talvolta necessari. Imperocchè se nel Buontalenti facciamo questa eccezione, non era però essa molto ad estendersi. Seguiva egli uno stile largo, fastoso, inclinato al prospettico, ed i palazzi di villa che ha disegnati sono preferibili a quei di città, avvegnachè in que' di villa trovava egli meglio a soddisfare l' immaginativa. Quello di Pratolino condotto da lui nel 1569 è il suo capo d' opera. Le sontuose e magnifiche scale che aprono l' adito a questa villa emulano le romane; come la sua grandiosa facciata (74).

L' architettura inclinava nel finire di questo secolo a raggiungere singolarmente l' effetto, e a mettere in atto ciò che erasi creduto non appartenere che al pennello. Sopperiva a tutto la ricchezza, il lusso e la magnificenza degli ordinatori: per la qual cosa bisogna restar paghi di veder volgere le arti a questo fine, considerando l' ingegno e la sapienza degli architetti che le esercitarono, fra i quali son ben pochi quelli che hanno superato Bernardo Buontalenti. Discorrendo il Baldinucci del palazzo di Pratolino non si stanca d' encomiare l' architetto dell' ordinamento della pianta, dove fra le altre cose osserva l' artificio che non contenendo in se nè cortile, nè loggia, o altro vuoto per cui ogni architetto può comodamente provvedere i suoi edifizii dei lumi necessari, il Buontalenti supplì in modo che non solo ogni appartamento, ma eziandio ogni stanza aveva il suo lume vivo senza che l' una dall' altra avesse a procacciarselo; e quant' altro ei vi fece corrisponde all' antiveggenza e al gusto che in ciò manifesta. Per la qual cosa non è a cercare fra gli altri palazzi di villa alcuno che possa stare

a paragone di questo; avvegnachè non lo raggiunge neppure l'Artimino (75), benchè innalzato in un luogo de' più deliziosi nel comune di Brozzi, e tanto meno l'adequa l'Ambrogiano in Val d'Arno inferiore che tiensi, piuttosto che suo, disegnato da un imitatore (76).

È sentenza dello stesso Baldinucci non esservi stato in quel tempo altro architetto che abbia saputo immaginare maggior semplicità ed eleganza di stile di quanta ne seguì il Buontalenti nell'ingresso del casino di S. Marco. Giudizio da tenersi in gran conto riferendosi ad un'epoca in cui la moderazione degli ornati era così poco sentita ed osservata (77).

Il Grassi (78) attribuisce al Bandinelli, all'opposto del Baldinucci che lo dice del Buontalenti (79), il disegno del palazzo Ducale di Pisa. Non è certamente dal lato architettonico una delle opere in cui egli maggiormente si distinguesse. Anche in Siena fu incaricato d'ampliare e condurre nello stato nel quale ora si vede il palazzo che edificato nel 1489 da Jacopo fratello di Pandolfo Petrucci, era passato in proprietà dei Medici; ma neppure quest'opera al pari dell'altra di Pisa vale a far prendere di lui quella stima che gli concedono gli anzidetti palazzi (80).

Era costume generale che gli architetti dedicati al servizio dei principi abbracciando la civile estendessero la pratica colla militare: perlocchè il Buontalenti non ha acquistata in Toscana maggior celebrità esercitando l'una, che l'altra.

La sicurezza di un piccolo Stato esigeva allora tanta vigilanza che noi, posti in una situazione molto diversa, appena consideriamo quante cautele fossero necessarie, e queste, leggendole negli storici contemporanei, ci sembrano portate al di là del bisogno. L'Italia era tutta popolata di fortezze, e se taluna deperiva se ne erigevano delle nuove, e tutte le antiche andaron ridotte in quelle forme che la progredita militare strategia suggeriva. Il Buontalenti in Toscana godeva in ordine alle sue cognizioni militari una fama superiore a quella di tutti gli altri architetti stimandosi ingegnosissimo a distribuire in tutte le parti necessarie un luogo fortificato; ed era altresì eccellente costruttore di macchine da guerra, al segno, che dicesi esser

tutta sua l' invenzione delle bombe e dei mortari. Le fortezze di Pistoja (81) e di Porto Ferrajo che Cosimo I aveva fatte innalzare con disegno di Giovanni Battista Belluzzi da S. Marino furono da lui ridotte nello stato richiesto dalle nuove scoperte (82); e suo interamente fu il disegno della fortezza fatta innalzare da Cosimo sulla strada che conduce a Bologna circa un mezzo miglio lontana da S. Pietro a Sieve, la quale prese il nome di S. Martino dal titolare della vicina chiesa.

Il suo circuito era di circa un miglio e nella parte più elevata sorgeva il fortilizio rivolto al ponte a Sieve.

Comprendeva il castello tutti i quartieri necessari, cisterne, molino a vento, armerie, magazzeni, fucine, fonderie e tutt' altro che occorreva. Questo castello il quale veniva reputato per una delle opere di fortificazione sovra ogni altra con maggiore accorgimento condotta, andò distrutto giunto che fu quel tempo in cui si riconobbe inutile; circostanza che si riprodusse in tanti altri castelli, cangiati che furono i tempi e i padroni di questi piccoli Stati.

Inframmetteva il Buontalenti a queste opere pubbliche il servizio dei privati, e la capitale della Toscana abbellivasi di palazzi disegnati da lui; notiamo quello dei Garzoni in via Maggio, la di cui semplicità ed eleganza di stile forma invero una forte opposizione coll' altro capriccioso seguito da lui in alcune altre fabbriche; il quale abuso gli fruttò le censure del Milizia, sebbene egli ne moderasse l' acerbità, dicendo che *in mezzo a tali bizzarrie sapeva il Buontalenti dare a queste un tono di grandiosità, e vi scolpiva un senso di così viva immaginazione che non avevano gli architetti coevi mai saputo nè creare nè imitare altrettanto* (83). Le facciate dei palazzi Ricci, ora Riccardi (84), e dei Sozzifanti di Pistoja (85) ne porgono un chiarissimo esempio, e molti altri se ne potrebbero aggiungere se non temessimo di troppo dilungarci parlando di lui. Niuno impugna che nelle fabbriche del Buontalenti siano chiari quanto in altre tutti que' difetti che si eran resi molto comuni in quest' età. Ma è vero eziandio che, se in essi ci cadde, fuvvi anche costretto dal non potere sottrarsi dal seguire uno stile che era purtroppo divenuto prevalente. Concludiamo reggere le facciate

dei palazzi da lui designati al paragone di quelli dell' Ammanato, decadere dall' eleganza e semplicità degli antichi. A giudicarne con maggiore imparzialità è d' uopo trascorrer con l' occhio tanti altri edifizii sorti in Toscana nell' epoca in cui vivevano ambedue questi architetti, e le varietà che presentano nella scorrezione, e nel decadimento d' ogni buona idea relativa alle massime precedentemente adottate, forma il più chiaro argomento di lode all' Ammanato e al Buontalenti, che ad onta di simili cattivi esempi si tennero lungi dall' imitarli.

Gian Bologna a cui non mancarono encomiatori delle sue statue, volle eziandio provarsi nell' architettura. Com' egli vi riuscisse lo giudica chiunque facciasi a vedere la facciata da lui disegnata del palazzo che a que' tempi apparteneva a Bernardo Vecchietta in via Larga, dove non troverà che scomposte mosse nelle mensole, profili mal diretti, un tozzo cornicione, le quali cose purtroppo non dimostrano che la sua vanità di voler comparire architetto quando dovevasi contentare delle lodi che gli si attribuivano per le sue sculture (86). Giudizio non molto diverso da questo non sapremmo recare delle facciate del palazzo arcivescovile disegnate da Giovanni Antonio Dosio (87), di quella dei Torreggiani disegnata dal Dal Nero, e di molte altre fabbriche dove appare uno stile con questo alquanto uniforme (88).

Le opere eseguite da Giulio ed Alfonso Parigi a Poggio Imperiale nel 1622 cancellarono tutte le precedenti sublimi impronte lasciate in quel luogo da Giuliano, e da Antonio Sangallo; nè seppe Giulio comportarsi meglio di quello che fece quì nelle altre murature di cui fu incaricato nel palazzo Pitti (89), per la qual cosa tanto egli quanto gli altri architetti che ebbero parte a compire in tutte le opere che avevano lasciate imperfette l' Ammanato, e il Buontalenti, fecero a gara per mutare i concetti de' lor predecessori. Quando la licenza è arrivata ad un certo grado non è più sperabile frenarla. L' occhio non distingue il vero bello, si pasce d' illusorie stranezze. A tal segno erano giunti gli architetti della capitale: non è quindi da sorprendere se lo stile da loro seguito si estendesse in tutte le altre città dello Stato. Il Foggini non disegnava nel 1583

diversamente dai barocchi Fiorentini la chiesa di S. Maria degli Angeli di Pistoja (90). Lo imitava il Certosino D. Damiano Schifardini senese nella chiesa di S. Maria di Provenzano della sua patria, tempio d' ordine corintio grandioso e magnifico, ma altrettanto licenzioso nello stile (91). Appariscono meno barocchi di questi in patria il cortonese Battista Cristofanello nella chiesa di S. Maria Nuova (92); Alberto Alberti a Borgo S. Sepolcro nella porta della chiesa di S. Maria delle Grazie, nel monastero di S. Chiara, nella chiesa di S. Bartolomeo (93). Toccan tutti questi architetti l' estremo periodo del secolo XVI e col dilungarci a descrivere le loro opere si corre pericolo di ripetere nel procedimento di queste storie le cose medesime che ora, descrivendole, saremmo costretti a dire.

NOTE E DOCUMENTI.

(1) Vasari, ediz. di Pass., pag. 493.

Richa, Notizie storiche delle chiese di Firenze, tom. I, pag. 301.

È tuttavia in essere questo chiostro avanti la detta chiesa, e sopra le colonne si veggono i capitelli d' ordine jonico dal Vasari descritti.

Dell' origine degli ordini d' architettura niuno più del jonico ha avuto investigatori, ed a perfezionarne la voluta lo Scamozzi ha superato tutti gli architetti. Alla voluta soggiungiamo che il concetto avuto dell' origine del jonico dal sig. Layard ci è sembrato il più idoneo.

Ha creduto egli scoprirla nell' Assiria, vedendo ripetuti negli ornamenti di alcune statue di Re scoperte sotto le rovine di Nimrod che richiamano alla memoria la descrizione dell' albero santo o della vita, all' antico tempo venerato dall' universale nell' oriente e che fu mantenuto ne' religiosi riti dei Persiani infino all' ultimo cadere del loro impero per la forza degli Arabi conquistatori. I fiori di quest' albero avevano sette petali che sporgevano da due pampini, o da addoppiato riccio, che in ogni particolarità sentiva di quel gentile ornamento della jonica architettura che è detto *succiamiele*. Questo fiore, dice il signor Layard, trovandosi pur sempre avvicendato con un oggetto simile al tulipano, in molte delle ricamate vesti pone indubitatamente l' origine di uno dei meglio accetti e vaghi ornamenti dell' arte greca.

Se a noi fosse stato concesso di conoscere tanto prima questa dotta fatica del nobile lord, utilissima ci sarebbe riuscita a dimostrare altre origini architettoniche, alle quali abbiam dovuto passar sopra timorosi d' incorrere in que' medesimi errori ne' quali caddero molti altri che vi si provarono. Ma purtroppo una gran parte delle traduzioni di lingue straniere in nostra favella cadono sopra opere che, se hanno un facile spaccio perchè soddisfano alla passeggiera curiosità, non sono altrettante atte ad avvantaggiare gli studi severi.

Della traduzione dell' opera del Layard (Descriz. delle scoperte di Nimrod) andiamo debitori al nobile conte Ercole Malvasia Tortorelli di Bologna il quale conoscendo perfettamente la lingua inglese ha utilmente inteso a renderne comune fra noi la lettura.

(2) V. Vasari, id., ed il Piacenza nelle Aggiunte al Baldinucci, tom. VI, pag. 135.

In quest' occasione Lorenzo de' Medici destinò a Giuliano una stabile e larga provvisione.

(3) Vasari, idem.

Il Baldinucci (tom. VI, p. 137), encomiando il disegno di questo palazzo soggiunge che vi si vedeva un camino molto ricco d' intagli, il quale vedesi inciso a contorni dal Cicognara nel II vol. della Storia della Scultura, tav. XV.

(4) Gaye, Serie dei documenti artistici, op. cit.

Il P. Mariano da Genazzano, dei Romitani di S. Agostino, favorito da Lorenzo, era oratore, a giudizio del Poliziano e del Macchiavello, eccellentissimo ma turbolento, linguardo, avventato.

Il Poliziano in una lettera scritta a Tristano Calco ai 22 marzo del 1489 dopo aver lodato la eloquenza di Fra Mariano da Genazzano che in quest' anno predicava in Firenze, soggiunge: *Nam Laurentius ipse Medices, elegans ingeniorum spectator, quantum homini tribuat, non modo substructo protinus insigni coenobio, sed multo etiam magis assiduitate quadam, cultuque.*

(5) Vasari, ediz. di Pass., pag. 492.

Vedasi il Calendario pubblicato a Prato per gli anni 1846, 47, 48 e 49. Memorie e Studi di cose patrie.

(6) Roscoe, Vita di Leone X, tom. V, pag. 136.

(7) V. Frediani Carlo, Ragionamento storico su le diverse gite fatte a Carrara da Michelangelo Buonarotti, Massa 1837.

(8) Nel carteggio degli artisti pubblicato nel tomo III dal Gaye si trovano tre lettere che riguardano la Libreria di S. Lorenzo ed altra è riportata nella Raccolta delle pittoriche di Mons. Bottari, tom. I.

La sala della libreria di S. Lorenzo col vestibolo, scala ec. è stata disegnata ed incisa in più tavole da Giuseppe Ignazio Rossi e pubblicata nel 1739. Nell' opera di Ferdinando Ruggeri, intitolata *Studio di porte e finestre*, si trovano molti disegni della stessa fabbrica, ma eseguiti meno accuratamente di quelli del Rossi.

(9) Tommaso Temanza ad Antonio Selva a Roma » *omissis* ..... Vi ricorderete quante volte vi ho detto che le fabbriche di Michelangelo sono scorrette e che, tolta la sagrestia di San Lorenzo, ove sono i depositi dei granduchi la quale è opera di molto merito, tutto il resto è cattivo. E che cosa più insipida, più strana e più trita si può fare della Laurenziana? eppure è tanto lodata?.... »

V. Bottari, tom. VIII, pag. 435.

(10) Bulgarini, Guida di Firenze, pag. 188.

Grassi, Guida di Pisa, tom. II, pag. 3 e 78.

(11) Nicolò de' Lapi, Racconto di Massimo d' Azeglio, tom. II, cap. 35, pag. 633.

(12) La prima idea dell' architetto (dice il Lastri) fu quella della parte di settentrione al quale scopo divisava che si dovessero distruggere tutte le case che occupavano la strada per aprirvi un' ampia piazza arrivando sino a San Michele Bertelde, e dalla parte di mezzogiorno si facesse lo stesso per crearvi un giardino che arrivasse fino alla *porta rossa*.

Questo progetto trovò grandissime opposizioni nei proprietari delle case parte dei quali non vollero venderle, e parte aderendovi (fra questi il Poppi) le fecero pagare a Filippo al di sopra del valore che realmente avevano.

(13) Da un ricordo di Lorenzo di Filippo di Matteo Strozzi (dalla Magliabecchiana, cant. XXVI, num. 155, pubb. da Gaye nel tom. I, pag. 354 della sua opera) apparisce incominciato questo palazzo nel 1491, ma la seguente deliberazione del 1489 dimostra l'abbaglio nel quale incorsero gli storici. 1488-89, 21 marzo. *Prefati Domini simul cum eorum collegiis adunati etc. etc. advertentes qualiter sub die 20 presentis mensis martii officiales turris et bonorum rebellium civitatis florentine servatis servandis etc. etc. deliberaverunt, quod Philippus de Strozzis pro edificatione per eum fienda in civitate flor. et in popolo S. Pancratii, et S. Mariae de Ughi de quadam ejus domo, respondenda super viam Sancte Trinitatis versus plateolam illorum de Tornaquincis et super viam fori veteris et super cursus Strozziorum et super chiassum quo itur a dicto cursu ad dictam viam S. Trinitatis, possit eique licitum sit derigere per rectas lineas terrenum, super quo dicta domus fieri et edificari debet, et occupare quasdam partes chiassi et viarum predictarum, prout in predictis. Quae linee recto tramite fiant etc. etc....., salva tamen eidem Philippo facultate faciendi sedilia et, ut vulgo dicitur, muriccioli, dicto edifitio convenientia.*

L'anno e il giorno è vie più manifesto dai ricordi di Filippo il Vecchio, raccolti dal Landucci nel suo diario manoscritto, dai quali scorgesi, che la prima pietra del palazzo fu come si dice seppellita il giorno 16 luglio 1489.

(14) Questo testamento rogato da Ser Agnolo Cascese fu copiato dall' esistente nell' Archivio generale dello Stato e pubblicato dal Gaye nel tom. I, pag. 359.

(15) Dalle memorie inedite fiorentine riferite del Gaye (tom. II, pag. 497) scorgiamo che nel luglio del 1533 » Filippo Strozzi cominciò a far terminare di murare il » suo palazzo, che era mezzo fabbricato mancando dalla parte verso i Ferravec- » chi due filari di bozze e tutto il cornicione. Questo palazzo era stato princi- » piato a murare da Filippo di Matteo Strozzi, il quale lo lasciò mezzo ad Al- » fonso Strozzi, suo figliuolo, nato della sua prima donna che fu degli Adimari, » e l'altra metà lasciò a Lorenzo et al sopradetto Filippo pure suoi figliuoli, nati » da Madonna Selvaggia Gianfigliazzi, sua seconda donna, con condizione a tutti » e tre detti suoi figliuoli, che lo dovessero finire di murare, e nollo facendo, » fusse detto palazzo dello spedale di S. Maria Nuova. Onde detto Filippo ultimo » figliuolo di Filippo testatore, perchè detto palazzo non ricadesse a quello spe- » dale, si accordò con Alfonso, suo maggior fratello, la parte del quale non era » finita di fabbricare, che concorresse al terzo della spesa con gli altri due suoi » fratelli, come fece, e così Filippo suddetto cominciò in tempo a fargli dar per- » fezione, come si vede a' tempi presenti ».

(16) Se le scale e gli appartamenti non rispondono alla magnificenza esteriore, dice il Vasari essere stata colpa non del Cronaca ma della necessità in cui egli si trovò di doversi accomodare a ciò che era stato fatto sotto la direzione di Benedetto da Majano.

(17) V. Vasari, ediz. di Pass., pag. 528.

(18) Innalzata negli ultimi anni del secolo xv per volontà dei Frati del Castello dei Quartesi.

(19) V. Baldinucci, tom. VII, pag. 52. Per questo medesimo signore disegnò una villa sul poggio di Bellosguardo che sebbene non costasse gran somma riuscì però bella e comoda grandemente.

Sostando con questa noterella di parlare di Baccio, prima di chiuderla vogliamo avvertire, che se il giudizio dato dal Vasari del palazzo Bartolini può aversi per sincero avuto riguardo ad alcuni difetti che vi si rincontrano, non scorgiamo altrettanto dell' insieme bello ed onorevole.

Il tempo fa sempre giustizia rivendicando talvolta i giudizj dettati da beffarda malignità.

(20) Notizie storiche delle chiese fiorentine 1754, tom. I, pag. 180.

(21) Berti Felice, Cenni storici-artistici per servire di guida e d'illustrazione all'insigne basilica di S. Miniato al Monte. Firenze, 1850, pag. 19.

(22) Vasari e Gaye. Op. cit., tom. II, pag. 149.

(23) La Signoria di Firenze ad Antonio del Monte Cardinale di S. Prassede di Firenze 17 novembre 1519 (Arch. delle Rif. lettere della Signoria filza 88).

Reverendissimo Cardin. Praxedis die 17 novembris 1519.

« Quando c' importi per la sicurtà di quella terra lo edifizio et palatio che « fa fabbricare V. S. Reverendissima in dicto luogo. Perchè atteso alla grandezza « dello edificio et al sito dove è posto, conosciamo manifestamente che li ter- « razzani, non obstante che di loro non veggiamo se non buon segni di fidati « sudditi, non hanno luogo dove più facilmente possino ridursi in una novità et « in un tumulto per offendere le nostre guardie, et defendere loro medesimi, « che nel vestro palazo.

« V. S. R. ha disegnato cum dicto palazo coniungere un portone delle mura, « et per via di lumaca passare a suo piacere dall' uno ad laltro. Questo come è « dicto, per il commodo della persona sua non ci dispiacerebbe, perchè noi non « abbiamo si fidata forza che noi non rimettessimo volontieri in sua mano: ma « ci par bene che una tal comodità porgha in ogni tempo una grand' occasione « a chi volesse malignare di poter far tumulto.

« Le preghiamo non voglia dar cagione di mettere questa città in qualche « futura necessità ».

(24) V. Vasari, ediz. di Pass., pag. 447.

Baldinucci, tom. VI, pag. 143 e pag. 37.

(25) questa casa rimane di faccia a quella dei Gallichini nella via di S. Agostino al Corso dal destro lato.

(26) Quest' opera fu finita nel 1524. V. Brizzi, Guida d'Arezzo, pag. 57.

(27) Pubblicata la prima nel secolo XVI e la seconda nel 1821.

(28) V. Vasari, ediz. di Pass., pag. 473 e pag. 1156.

Il 28 di giugno del 1569 l'edifizio non era ancora perfezionato apprendendosi da una lettera del Duca Cosimo I al Commissario di Pistoja, e ciò perchè mancavano ai deputati della fabbrica sc. 500 per condurlo al suo compimento.

V. Gaye, tom. III, pag. 276.

(29) Anteriore alla chiesa è il disegno del convento fatto fabbricare dall' estinta famiglia Ammannati.

V. Tolomei, Guida di Pistoja, pag. 118.

(30) Cap. XIII.

(31) Il Civitali il 24 di aprile del 1486 fermava il contratto con l'operaio del duomo di Pisa per sostituire agli ornamenti di stucco attorno alle cappelle di 22 altari, altrettanti fregi finissimi di marmo. Frattanto si davano all' artefice in acconto fiorini 20 d'oro, cioè lire 122; e altri pagamenti si trovano fatti negli anni 1487 e 1488. Vero è che di questi altari non ne fece che due, lasciando altrui la cura

di eseguire gli altri con il suo disegno. Di ciò si ha un documento nelle memorie del TRENTA, per il quale si corregge il MORRONA, che fidandosi di un' antica tradizione credette quegli ornamenti disegnati da Michelangelo Buonarotti, e scolpiti da Stagio Stagi di Pietrasanta.

Il Civitali non era soltanto scultore e architetto elegante e gentile, ma ingegnere e artefice di opere solide e gravi; come ne fa fede il ponte a due archi da lui costruito a Moriano sul Serchio l'anno 1490, per commissione della repubblica di Lucca.

(32) MAZZAROSA, Storie Lucchesi, tom. I, pag. 157.

(33) FREDIANI CARLO, Ragionamento storico su le diverse gite fatte a Carrara da Michelangelo Buonarotti, Massa, 1837.

(34) MAZZAROSA, op. cit., tom. I, pag. 157.

Il palazzo pretorio di Lucca (ora residenza dei Tribunali) fu innalzato nel secolo XV; ma restata per alcuni anni sospesa la fabbrica non si continuò che nel 1506 per opera di Nicolò Civitali il quale premorendo al suo compimento lasciò che Vincenzo lo compisse.

(35) Abbiamo recato questo racconto traendolo dal BERTINI nelle sue *Memorie Lucchesi* pubblicate nel 1822 (tom. VIII, pag. 81). Non vogliamo però tacere che il March. GIUSEPPE CAMPORI lo tiene per poco verosimile (*Gli artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi,* Modena, 1855, pag. 156) per due ragioni. La prima per chè non apparisce da nessun documento che il Civitali fosse al servizio di Alfonso II nella qualità d' ingegnere ordinario, e se pure vi fu non potè essere che in via straordinaria e temporanea.

Osserva poi in secondo luogo sembrargli strana ed inverosimil cosa che il Duca affidasse ad un Lucchese l' incarico d' innalzare una fortezza destinata a fronteggiare, e ad osteggiare, ove il bisogno l' avesse richiesto, i Lucchesi. Opina egli che il disegno di detta fortezza fosse dato dal Pasi di Carpi, il quale ne avrebbe diretta la costruzione sotto la sopraveglianza di Cornelio Bentivoglio.

(36) Tom. I, pag. 159.

(37) V. ROMAGNOLI, op. cit., pag. 28. Questo monastero di Suore Agostiniane fondato da Suor Emilia Dolci fu prima convertito in Casa di forza nel 1811 e, cangiate le cose dello Stato Toscano, nel 1816 in Orfanotrofio.

La piccola facciata della chiesa venne architettata dal Peruzzi nel 1501.

Nel 1640 Benedetto Gioanelli disegnò il gran claustro del monastero.

(38) V. ROMAGNOLI, idem. a pag. 103.

(39) Il FERRI nella sua Guida Senese a pag. 55.

(40) BOTTARI, Lettere pittoriche, tom. I, pag. 545.

(41) DELLA VALLE, Lettere senesi, tom. III, pag. 196.

(42) A pag. 26.

(43) DELLA VALLE, idem, tom. III, pag. 196.

(44) VASARI, nota 22 dell' ediz. senese, a pag. 563.

ROMAGNOLI, idem, a pag. 111.

Questo fortilizio all' estinzione della casa Turamini, avvenuta nel 1721, fu acquistato dai Camajori e nelle prime decadi del secolo XIX venne restaurato ed abbellito con disegno di Serafino Belli.

(45) ROMAGNOLI, op. cit., pag. 25.

(46) Pag. 161.

(47) Nel 1472 v' ebbe residenza il Monte Pio e nel 1625 l' altro dei Paschi.

(48) Romagnoli, idem, pag. 33.

(49) L'antica chiesa prima di essere distrutta rimontava all'anno 1362.

(50) Gaye, op. cit., tom. II, pag. 285.

(51) Dalle Memorie inedite fiorentine " Questa nuova fabbrica recò grandissimo pre-" giudizio agli artigiani i quali vi possedevano case e comodi edifizii de' quali ne " furono distrutti più di trecento ".

(52) I fondamenti si profondarono braccia 13 1|2 larghi per tutto braccia 3 ed andarono diminuendo a poco a poco sicchè verso la Mercanzia furono 9 3|4.

Il Vasari in una lettera scritta il 23 di agosto del 1560 a Francesco Vinta ci fece anche conoscere che intorno a questo medesimo tempo furono gettate le fondamenta della parte opposta alle prime. Questa notizia fa decadere l'altra generalmente abbracciata dagli autori delle *Guide* che desse derivassero piuttosto dal 1561 che dal 1560.

(53) Lettera di Giorgio Vasari a Cosimo I, 1 febbrajo 1563.

Illustrissimo et Eccellentissimo Signor mio.

" Sabato che fumo a' 28 si ragunarono i proveditori della fabrica de' Magi-" strati, et di comune consenso, me presente, si ordinò che il primo di febrajo " si cominciassero a murar dinanzi a S. Pietro Scheraggio le colonne, i pilastri, et " si metessero gli architravi, che tutte queste pietre son fatte in maggior parte, et " inoltre si seguitassi tutta la facciata fino al tetto, et di costì si cominciassi a " volgere la volta delle loggie et s'andassi verso il fiume fino che fussi finita, " et di mano in mano si seguitassi l'ufitio de' nove Conservadori.

" Rescritto: S. E. vorrebbe che queste cose andassino egualmente, et per-" chè manca da questa banda 60 braccia di cornicione, che nè in terra gran " parte che si lavora et si finissi del tutto per tutto maggio: che questo perchè " in vocie ne ragionai a S. E. che gli piaceva, sè ordinato, e così si seguiterà, " et narà aviso dal Magistrato ecc. ecc. ecc. ".

Gaye, tom. III, p. 81.

(54) Le stanze sopra gli uffizii furono innalzate con disegno di Bernardo Buontalenti.

V. D'Agincourt, tav. LXXII, num. 33.

Milizia, Vite degli Arch., pag. 30 e 65.

(55) Tom. IV, pag. 118.

(56) Tom. II, pag. 20.

(57) Fu incominciata a fabbricare l'anno 1565.

(58) V. Brizzi, op. cit., pag. 106 e 110.

(59) Sono lunghe braccia fiorentine 208 1|2, larghe 10. 18 3|4.

V. Gaye, Carteggio Artistico, tom. III, pag. 343.

(60) Marchese, Mem. dei più insigni pittori, scultori ed architetti domenicani, tom. I, pag. 130.

(61) Mem. inedite fiorentine pubblicate dal Gaye nel tom. III, pag. 271.

(62) Idem.

Restò terminato di disarmare il ponte a S. Trinità e costò scudi 70 mila (in margine è notato scudi 46, 480) secondo che sta registrato nell'Archivio dei Principi.

(63) Idem, Memorie inedite fiorentine, 1560 " in questo tempo nel mese di giugno si " cominciò a murare nel cortile del palazzo Pitti in quella parte che è verso le " Monache di S. Felicita poichè la facciata era a muraglia antica ma la parte " del cortile ed a man destra e sinistra sono moderne e furono cominciate " quest' anno.

» Dal cortile di detto palazzo furono cavate quasi il più ed il meglio delle » pietre per le bozze e pilastri ed altre cose per questa nuova muraglia ed il » restante delle pietre furono cavate di sotto a Belvedere e nel giardino. Eravi » nel cortile la muraglia vecchia ma buona verso la porta a S. Pier Gattolini » che tutta fu mandata a terra e v' erano molte stanze belle ed una fogna grande » e larga più di br. 1 1|2 che riceveva tutta l' acqua piovana e tutta l' acquac- » cia delle cucine e degli altri luoghi, che passa sotto detto palazzo e manda » fuori ogni sporcizia ecc.

(64) Il Dott. Gaye ha pubblicate alcune lettere scritte dal Duca Cosimo I all' Ammanato e le sue risposte nel tom. III, pag. 72, 74, 88, 120.

(65) V. il tom. II, pag. 314, tav. L, n. 15.

(66) Regnando Cosimo II, andò aggiunta a questo palazzo l' ala che guarda settentrione. L' architetto Giulio Parigi intorno al 1625 fu incaricato di dirigere tanto questa quanto l' ala sinistra dal lato di mezzodì. Fu allora che tutta la facciata divenne della larghezza di braccia fiorentine 250 la quale incrostata di bozze forma un insieme magnifico ed imponente.

V. Baldinucci, tom. XI, pag. 29.

Nel 1764 il Marchese Botta capo della Reggenza fece aggiungere alla facciata dalla parte di mezzodì quella specie di baluardo rotondo che dicesi tuttora *vecchio* per distinguerlo dal nuovo che è dal lato opposto incominciato nel 1784 dal Granduca Pietro Leopoldo.

(67) V. Fontani, Descriz. della Toscana, op. cit., tom. II, pag. 284. Sulle rovine di una più antica chiesa fu fondata la nuova di S. Lorenzo di Serravezza nel 1503, edifizio ampio e di lodevole architettura.

(68) V. Baldinucci, tom. VII, pag. 430. Racconta il Conte Lorenzo Magalotti (Lettere a pag. 336) che essendosi fatta in Firenze una facciata (forse quella dei Panciatici) sopra un disegno venuto da Roma perchè non v' erano bozze di pietra come si vedono in quelle dell' Ammanato, ed era di quella semplicità che usa adesso, coi fondi d' intonaco pure, e contorni di pietra senza molti membri, fu generalmente disprezzata.

(69) Trenta, Guida di Lucca, pag. 46. Le opere posteriori sono disegnate da Francesco Pini patrizio lucchese.

(70) Ad argomento della munificenza dell' Ammanato, il Del Rosso nelle sue note all' *Osservatore fiorentino,* dice che avendo calcolato l' Ammanato quanto gli poteva rimanere di vita dopo fatta donazione di tutto il suo ai Padri della Compagnia di Gesù, non erasi riserbata che una somma che credeva necessaria al suo mantenimento. Una maggiore esistenza di quella che erasi immaginato avendo rese false le sue previsioni lo ridusse negli ultimi suoi anni alla più deplorabile indigenza. Ecco perchè Giovanni Domenico Giovanelli nella sua *Descrizione allegorica di Firenze* pubblicata nel 1733 consiglia a non fare come l' Ammanato » a cui » mancò la roba, e crebbe il fiato ».

Per cura del benemerito P. Giovanni Inghirami delle Scuole Pie, in tempi più prossimi a noi fu questa chiesa sommamente ampliata e ridotta al presente stato di opportuna ed utile splendidezza.

(71) V. Baldinucci, tom. VIII, pag. 24.

Estinta la famiglia Medici questo giardino essendo stato trascurato fu, nel Ducato di Pietro Leopoldo, ritornato al suo primo splendore, e decorato di molte statue, che fece venire da Roma.

(72) V. Baldinucci, id., tom. VIII, pag. 29.

Il disegno della gran fontana è del Tribolo.

I giuochi d'acqua sono invenzione di Cosimo Lotti.

(73) V. Baldinucci, loco citato.

V. Gaye, op. cit., tom. III, pag. 259.

(74) V. Baldinucci, id., tom. VIII, pag. 21.

Fu ampliata con disegno di Gio. Batt. Foggini.

(75) V. Baldinucci, tom. VIII, pag. 36.

(76) Rimane sulla riva sinistra dell'Arno. Fu innalzato l'anno 1587 dal Granduca Ferdinando I.

(77) Il compimento del Casino di S. Marco appartiene all'architetto Gherardo Silvani.

V. Baldinucci, loco cit., a pag. 22.

V. Milizia, Vite degli Architetti, tom. II, pag. 145.

(78) Tom. II, pag. 79.

(79) Tom. VIII, pag. 29.

(80) Idem.

(81) V. Vasari nella Vita di Girolamo Genga.

(82) Costretto Cosimo I dall'imperatore Carlo V a fortificare Porto Ferrajo affine di eludere i tentativi dei Francesi coi quali era in guerra, incaricò il Belluzzi di quest'opera che in brevissimo tempo fu condotta a compimento.

Sul più rilevato dei due poggi fondò una fortezza assai ragguardevole che fu detta il *Falcone;* altra pure ne edificò sul meno rilevato colle, la quale perchè stende qua e là le sue fortificazioni ebbe il nome di *stella*, e sulla bocca del porto formò un assai valido bastione chiamato dalla sua forma *linguella*. Cinse inoltre di ben salda muraglia ambedue le fortezze perchè il luogo divenisse più sicuro e con minore spesa si potesse difendere.

(83) Milizia, Mem. degli Arch., tom. II, pag. 77.

(84) La terrazza di pietra che sormonta il primo piano è la prima opera che facesse a Firenze Gian Bologna.

Il Baldinucci, tom. VIII, pag. 28 aggiunge che il Buontalenti restaurò internamente il palazzo e fecevi la facciata.

(85) V. Tolomei, Guida di Pistoja, a pag. 87.

(86) Il Vecchietta era l'ospite, ed il mecenate di Gian Bologna.

(87) Fu fatto edificare dall'Arcivescovo Alessandro de' Medici che salito poscia al Pontificato assunse il nome di Leone XI.

V. Lastri, Osservatore fiorentino, tom. I, pag. 74.

Milizia, Mem. degli Arch., tom. II, pag. 55.

Opera lodevole del Dosio è il palazzo Michelozzi il quale apparteneva alla famiglia Giacomini.

(88) Il Dal Nero istituì la celebre Accademia degli Alterati la quale teneva le sue adunanze nella gran sala di questo palazzo.

(89) Venne innalzato il palazzo di Poggio Imperiale con disegno di Giuliano da Sangallo il quale fu poi continuato dal suo fratello Antonio, essendo Giuliano volato a Roma per l'esaltazione al Pontificato del Cardinale della Rovere.

Volendo la Serenissima Maria Maddalena d'Austria Granduchessa di Toscana l'anno 1622 accrescere ed abbellire questa villa, ordinò al Silvani di farne un disegno che non fu poi messo in opera incaricando invece Giulio Parigi di farne i disegni: condusse perciò egli gran parte della fabbrica che ora si vede a

perfezione. Levò dagli angoli del cortile le colonne tonde e misevi i pilastri quadrati.

Un altro disegno molto conforme a quello del Parigi ne ha fatto l' architetto Giovanni Coccapani che pure non andò in opera.

Alfonso Parigi finalmente compì tutti i lavori lasciati imperfetti dal padre.

V. Baldinucci, op. cit., nei tom. XI e XII.

(90) Tolomei, Guida di Pistoja, pag. 126.

(91) L' Uguggeri nelle sue *Pompe senesi* ci ha fatto conoscere che nascendo D. Damiano Schifardini da onesta famiglia senese vestì poi l' abito di monaco certosino. Datosi allo studio dell' architettura vi acquistò tali e tante cognizioni che il Granduca Ferdinando II lo chiamò presso di se per ammaestrare i suoi figliuoli.

Nel 1594 essendo stato deliberato dagli operai di edificare una chiesa per collocarvi la sacra immagine di Nostra Donna ritrovata nelle case dei Provenzani (o Silvani) tra i disegni mandati al Granduca quello dello Schifardini fu scelto ed approvato e secondo quel disegno fu innalzata la nuova chiesa di Provenzano.

(92) Si cominciò a fabbricare a pubbliche spese il giorno 11 di maggio del 1550 e trascorsero intorno cinquant' anni prima di vederla perfezionata.

Opera molto lodevole dell' architetto Francesco Laparelli è il campanile della cattedrale di Cortona. Questo nome non è ignoto agli storici per le opere di fortificazione dirette dal Laparelli a Malta e a Civitavecchia.

(93) Gualandi Michelangelo, Serie VI delle Memorie originali italiane riguardanti le Belle Arti, pag. 53 e 54.

CAPITOLO XXIII.

DELL' ARCHITETTURA CIVILE IN VENEZIA E NELLE CITTA' SOGGETTE ALL' ANTICA REPUBBLICA DAL PRINCIPIO FIN OLTRE LA META' DEL SECOLO XVI.

In un' epoca, come la nostra, in cui tutti i legislatori si studiano di togliere di mezzo al commercio ogni sorta d' impedimenti, sicchè libero ed agevole riesca lo spaccio dei prodotti del suolo e dell' industria, reca certamente sorpresa l' intendere che Venezia, con un sistema ristrettivo ed opposto al presente, sia ascesa a tale e tanta ricchezza da non avere nel secolo che ora trascorriamo altro porto marittimo che la superasse. Ma ponendo mente alla situazione in cui si trovava l' Europa, diminuisce la meraviglia, e la ragionevolezza dell' ordine presente a paragone dell' antico si para innanzi chiarissima, scorgendosi la decadenza del commercio della repubblica derivata dalla diffusione di civiltà e di coltura avvenuta nei popoli dell' occidente, la quale, producendo un' attiva maggior emulazione, fece sì che Venezia trovasse un ostacolo insuperabile a continuare nel metodo che aveva fino a quel tempo conservato.

La legislazione veneziana rispetto agli stranieri, in tutto ciò che riguardava il commercio, era dura, come tra tutte le nazioni possenti e gelose de' loro vantaggi: era vietato di accogliere sopra bastimenti veneziani qualsisia mercante straniero, i forestieri pagavano diritti di dogana maggiori del doppio dei cittadini. Erano interdette le società fra paesani e forestieri, non v' erano privilegi, non protezione, quindi non provventi che pei Veneziani, massime pe' cittadini, conciossiachè i diritti annessi alla qualità di cittadino di Venezia fossero quelli che diedero origine a questo ceto della cittadinanza. Bisognava dunque avere acquistato questo titolo per godere de' favori acconsentiti dal governo al commercio: per lo che moltissimi tra doviziosi mercanti di altrove si facevano iscrivere sulla lista dei cittadini

veneziani. Gli stessi sudditi della Repubblica erano eziandio tenuti in gelosa servitù dalla capitale, perocchè non pure gli oggetti di lusso, ma quelli ancora di necessità dovevano essere somministrati a loro dai Veneziani.

Ad onta di leggi tanto severe ed incomode, in Venezia i forestieri in gran numero affluivano. Oltre gli Ebrei, Greci e Tedeschi che vi avevano intere vie, eranvi ancora Armeni e Musulmani. Il Senato permetteva loro che fabbricassero vasti locali per abitare e collocare i loro magazzeni, fra i quali i Tedeschi, il di cui fondaco trovandosi vicino a Rialto, andò col ponte in fiamme l' anno 1504. La Repubblica alla quale stava molto a cuore di tenersi amica una nazione che molto favoriva il suo commercio, non andò guari che riparò al danno che ivi aveva cagionato l' incendio. Il Temanza non esita punto ad affermare che Pietro Lombardo fu incaricato di quest' opera, ma l' abate Morelli avvisandone l' errore appoggiatosi all' autorità d' un distico latino stampato nel 1517 da Pietro Contarini nel suo poemetto elegiaco in lode di Andrea Gritti, il merito di quest' opera attribuisce a Frate Giocondo. Dopo questa scoperta passarono alcuni anni senza che sorgessero oppositori; quando gli esami diligenti praticati dall' abate Cadorin nei pubblici archivi vennero a portare nuove incertezze sul vero architetto di quest' opera. Rinvenne egli una carta del 19 di giugno del 1519 nell' Ufficio dei Pregadi, la quale, confrontando perfettamente coi diarii del Sanuto, dice che il Senato aveva approvato il disegno di un Giacomo Tedesco; e quindi non facendosi parola del frate, viene ad indicare un altro architetto ed ha fatta altresì venir meno l' opinione diffusa dal poema del Contarini. Il marchese Selvatico a dileguare possibilmente le dispute che nascono fra i differenti storici, non trovò miglior partito che di esaminare l' edifizio confrontandolo colle fabbriche che verisimilmente si attribuiscono a Frate Giocondo, e scorgendo in questa delle notabili varietà non dissimula doversi attendere piuttosto alle carte originali scoperte dal Cadorin che al poeta Contarini (1).

Regolare ed isolata era la fabbrica ornata di un' ampia loggia verso il Canal grande. Loda il Selva la gran porta principale, ma

alle sue lodi poco presterà orecchio chi facciasi ad esaminare l' esilità dei profili e la larghezza rimpicciolita da quell' attico corniciato che sostenta il leone della Repubblica. E perchè questa non corrisponde al centro, riflette il Selva non doversene più accagionare l' architetto che gli ordinatori, mentre potè ciò essere derivato dal capriccio, o dal comodo del committente, avvegnachè l' architetto non cade da per sè in uno sconcio tanto chiaro, se non siavi indotto dalla ristrettezza dello spazio; per cui vorrebbesi che a sua discolpa l' architetto mettesse sempre in chiaro al pubblico le cose per le quali è astretto ad obbedire, per non incorrere nella disgrazia dell' inesperto ordinatore.

Ornavasi la cima dell' edifizio con alcune torrette che, acconciandosi con l' usanza di Venezia di ornare orientalmente le parti superiori dei grandi edifizi, gli davano un aggradevole aspetto di magnificenza e di eleganza. Col distruggerle non si badò neppure a salvare le iscrizioni che vi erano scolpite, e per maggiore sventura si smantellarono due stupende figure del Giorgione, come deperirono per il tempo e per trascuratezza i maravigliosi dipinti del Tiziano nelle pareti delle logge, per cui questa fabbrica, che era visitata dagli stranieri come una delle opere più insigni di Venezia, non somministra che una dolorosa reminiscenza del passato.

L' impegno del Senato per fare risorgere quest' edifizio molto superiore a quello di prima si manifestò volendosi ricostruita la piazza di Rialto. Frate Giocondo presentò un disegno magnifico (2): le strettezze dell' erario a cagione delle guerre, non permisero si mettesse in atto. Ad Antonio Scarpagnino fu allogata l' opera, ed egli servì alle prescrizioni edificando le così dette fabbriche di Rialto che erano destinate per fondachi, officine, banchi; le ideò quanto vogliasi più semplici, ma puramente ornate, saviamente distribuite. Lo Scarpagnino anteposto al frate, fu con beffarde parole insultato dal Vasari (3), e sulla fede di lui da altri scrittori. E sì lo Scarpagnino era solenne maestro.

Intanto la chiarezza e l' ordine della storia c' induce a riappiccare la sospesa descrizione delle opere dei Lombardi, quelle che annunziano lo stile del rinascimento a Venezia.

Da Pietro, che fu il fondatore di questa scuola, derivarono Martino e Sante: e del come eglino corrispondessero alle sue istruzioni alcuni saggi sonosi già proposti ai nostri lettori. Seguendo il Diedo ed il Cicognara ci verrebbe ora in acconcio di citarne un altro nel palazzo Trevisan a S. Fosca *quondam* Cappello, che ambedue, appoggiati all' autorità del Temanza, del Moschini e del Milizia, attribuiscono a Sante. Ma oltre all' ignorare se realmente debbano a lui attribuirsi tutte le opere di cui lo hanno decantato autore, questo palazzo non può certamente reggere al confronto dei pregi che non mancano in tutte le opere lombardesche; ed il marchese Selvatico non sa comprendere come que' dotti uomini ne abbiano fatto incidere, dicendolo di lui, il disegno nelle opere più cospicue di architettura di Venezia, quand' anzi evvi tutta la verisimiglianza che questo palazzo non sia disegno dei Lombardi, giacchè fra le altre cose scorgesi nel piano nobile una maniera di profilare le imposte degli archi interamente diversa dal loro stile: vale a dire invece che l' arco col suo archivolto sia girato immediatamente sulla colonna, vedesi una trabeazione compiuta che risalta sul capitello, e serve d' imposta allo stesso arco; sgraziato modo, dice il Selvatico, che scema l' eleganza alla finestra, e fa comparire tozza la colonna (4). Parimente non vi sono nè prove nè confronti bastevoli ad affermare che disegno del medesimo architetto sia la facciata del palazzo Corner Spinelli a S. Samuele, quand' invece considerandone lo stile non si trova difficoltà a giudicarla opera di Pietro, o di Martino. E come ad un di loro si deve l' esterno del palazzo, così al Sammicheli appartiene l' interna distribuzione di esso dalla quale egli ricavò nella ristrettezza dello spazio uno dei migliori partiti, dando ottima luce alle stanze superiori e grandiosità all' ingresso (5).

Il P. Coronelli francamente attribuisce l' idea del palazzo Grimani a S. Polo a Martino Lombardo, ma con molta maggior riservatezza lo giudicarono alcuni moderni scrittori, i quali trovando poco valevoli confronti fra questa facciata e le altre opere di Martino, ed anzi scorgendo in quella varie parti architettoniche pesanti nelle membrature, si sono limitati ad argomentare che possa essere sua per riguardo alla squisitezza

degli ornati, ed all' analogia che mostra con alcuni capitelli intagliati da lui nella chiesa di S. Zaccaria.

Soleva egli far trionfare negli ornati dei capitelli compositi l'aquila, imitando gli antichi i quali l'avevano simbolo di valore e di gloria, e nei capitelli delle colonne che fiancheggiavano gli archi onorari la scolpivano. Martino l' atteggiava variatamente, e la scolpiva tanto ne' capitelli di un edifizio sacro, quanto in quelli di un profano, per cui si è argomentato di distinguere da ciò le sculture sue dalle altre dei congiunti. Fallace indizio in un'epoca nella quale le forme eleganti di questo uccello e l'idea sublime che si aveva di esso si erano rese tanto volgari che era di tutti gli ornatisti il copiarlo nei capitelli e nei fregi, volgendone poi i movimenti come meglio suggeriva l'immaginazione dell' artista.

Le poche notizie che gli storici antichi ci tramandarono conducono a credere che questa famiglia cotanto benemerita delle arti veneziane si estinguesse nei due fratelli Tullio ed Antonio.

Il nome di Tullio non giungerà nuovo ai nostri lettori i quali ricorderanno, fra le altre lodate dal Diedo, le opere da lui lasciate nella scuola di S. Giovanni e Paolo; ma mentre in queste riscontrasi il principale suo pregio nella scoltura, nella chiesa di S. Salvatore di Venezia si manifesta invece emulatore della virtù di Pietro, di Martino, e di Sante anche nell' architettura.

Giorgio Spavento aveva incominciato a fondare questa chiesa, della quale, prevenuto dalla morte nel 1500, non murò che la sola tribuna (6). Passarono vent' anni prima che si riassumesse il sospeso lavoro, confidandosene a Tullio l' incarico. Preferì egli di fare un nuovo disegno anzi che seguire l' antico. Lasciò nondimeno la tribuna, e divise il rimanente della chiesa in tre grandi arcate che s' innalzano fino al tetto. Questi archi compartì in altrettanti minori aprendo nel centro d' ognuno delle piccole cappelle. Il Temanza loda le modanature e gl' intagli de' capitelli ionici e corintii sovrastanti ai pilastri che sostengono gli archi di queste cappelline, ne loda pure l' attico collocato sulla cornice a reggere la volta, dicendo essere l' unico

caso in cui riesca elegante ed armonico. Il Milizia non s' acconcerebbe certamente a questa eccezione, non aggiungendo essa al tempio niuna delle due doti che dice il Temanza. Sarebbe stato poi desiderabile che i Canonici Lateranesi (i quali stimavano crescer pregio a questa fabbrica) non avessero fatte aprire le cupole nel 1569 da Vincenzo Scamozzi, il quale mal a proposito lodavasi di avere suggerito tale perfezionamento. Tre anni dopo compita la chiesa, Tullio diresse anche il chiostro della vicina canonica ove non altro è a lodarsi che la bene ordinata simmetria, dal qual pregio non venne meno restaurandosi nel 1564 (7).

L' esito felice conseguito in quest' opera animò Tullio ad anteporre l' architettura alla scultura che aveva lodevolmente esercitata, facendone fede tra le altre cose uno dei basso rilievi della cappella del Santo a Padova, nel quale lasciò scritto il suo nome (8). Scelta Treviso a dimora, fu innalzata con suo disegno la crociera della Madonna delle Grazie ; fu suo concepimento il prospetto delle tre cappelle e l' organo delle monache di S. Polo, e, verisimilmente, è sua la facciata della chiesa di S. Giovanni detta del tempio (9). Ma la più pregevole delle sue opere a Treviso senza meno è la cappella del Sacramento nel duomo, nella quale fece alcune statue di una mirabile castigatezza di stile, che gli meritarono un posto distinto fra gli scultori di quest' epoca. Morto Tullio nel 1559 lasciava al fratello Antonio la cura di condurre l' arte ad un grado più alto di quello in cui si trovava. Non deluse le concepute speranze sublimando il lavorìo del marmo che intagliava con tale e tanto finimento da non potersi sperare dall' avorio e dalla cera oggetti scolpiti con maggiore diligenza e delicatezza. Lo testimoniava il grandioso sarcofago innalzato a spese della Repubblica Veneta al valoroso Epirota Mercurio Bua conte d' Illasi e di Soave nella chiesa di S. Maria Maggiore, del quale non rimangono che poche parti staccate, essendo andato tutto il rimanente disperso o distrutto. Un moderno illustre scultore lo ha giudicato un portento dell' arte; e questa fu forse l' estrema opera di Antonio che la compiè nel 1562, tre anni dopo la morte di Tullio (10). Non ci fu dato di scoprirne altra, ma

essa ne supera molte. Ignorasi se esercitando l' architettura imitasse il fratello e tutti gli altri suoi congiunti. Non è inverisimile che delle tante opere che si giudicano a Venezia e nelle città di terra ferma per lombardesche, alcuna a lui sia dovuta. La vanità dei nomi non aveva ancora invasa la mente degli artisti, come lo ha ora che purtroppo sorprende vedere, per esempio, a piedi di un cattivo ritratto o di una mediocre mezza figura il nome di un pittore che sarebbe stato più conveniente si serbasse ignoto.

Poche scuole italiane emulano la lombardesca per copia di discepoli e d' imitatori.

Ad onta delle grandi variazioni che sono nate, rare sono le contrade nelle quali non siano stati innalzati palazzi e chiese di questo stile; e nella maniera medesima che le bramantesche a Milano, a Venezia le lombarde sono frequenti. Ignorasi, per esempio, a quale dei Lombardi appartenga il concepimento della chiesa di S. Maria *Mater Domini*, ma nondimeno dallo stile, niuno dubita che sia di uno di loro (11). La chiesa di S. Felice tutta può dirsi sopra quella castigata maniera condotta (12); mentre il palazzo Contarini a S. Samuele è pur quello che s' accosta più di quant' altri mai allo stile bramantesco facendo manifesto come dei due stili di Venezia e di Milano possa esserne uscita una felicissima fusione.

Sarebbe inutile e faticosa impresa voler qui tutta la serie comprendere degli edifizii veneziani, chè oltre gli esposti esempi sono pure in gran numero gli altari, e i mausolei designati e scolpiti dai Lombardi. Come non passeremo sotto silenzio che alle opere più cospicue corrisposero le minori. Costumarono i Veneziani di aprire delle cisterne in mezzo alle loro piazze (che chiamano campi) a pubblica comodità, e non essendosi mai cessato di scolpire elegantemente le marmoree loro sponde, così vivendo i Lombardi emulando i discepoli i maestri, le ornarono con tale e tanto finimento di scalpello e prodigiosa varietà da eccitarne la generale ammirazione.

E dello stile che i Lombardi seguirono, diremo che fu gentile quanto il greco, magnifico al pari del romano, splendido e ricco come quello del medio evo. Un profilare aggraziato; un

uso sapiente e vario degli ornamenti, a' quali la gentilezza e la ragionevolezza non iscemano punto la magnificenza; solidità e in uno sveltezza, le curve signoreggiate senza farne abuso; quando occorre ricchezza e grandezza; e quando sobrietà e parsimonia. Le regole, e gli antichi precetti osservati senz' ombra di schiavitù pedantesca, per cui e trabeazioni ardite e colonne che sorgono sopra un'ara incoronata di fiori, e singolari rastremazioni delle colonne, e strie interrotte da ornamenti e nuove forme di capitelli, e l'arco che si curva sulle colonne, e posti in opera marmi di diversi colori, e quando giova, usata la doratura ma senza intemperanza e senza che mutinsi da ornamento in bruttura. Ogni edifizio ha il suo stile proprio che significa l'uso a cui è destinato, la ricchezza non è mai prodigalità, come la semplicità non è grettezza; stile tutto italiano, sempre ragionevole, e che può servire ad ogni bisogno, ad ogni comodo del civile consorzio.

Se imprendiamo a paragonare il numero degli edifizii di quest' epoca, con quello delle più remote, certamente apparirà meraviglioso l' aumento di tanti così solenni e magnifici quanti ne possiede Venezia di stile lombardesco; mentre il cangiarsi delle politiche vicende non concede altrettanto alle età successive. Ma nessun popolo salito a ricchezza e fama guerriera e commerciale ha cominciato con mezzi più esigui dei Veneziani. Non avevano territorio: per ogni cosa che a' bisogni della vita occorresse erano tributari ai loro contermini, nè altro avevano a dare che sale, e pesce, prodotti spontanei della natura, dei quali la umana industria non può gran fatto aumentare il valore; ma quanto erano umili i proventi di quel traffico tanto più conveniva di ampliarlo. Per accrescere il consumo del pesce bisognava trovare la via di conservarlo; per non avere competitori nel traffico del sale bisognava darlo a miglior mercato. Coi primi guadagni che in que' due generi far poteano trovarono dei mezzi per comprare alcune grossolane produzioni che offrivano loro le circostanti costiere. Nelle loro mani i legnami della Dalmazia si scambiarono in barche, le loro isole diventarono cantieri che provvedevano alla navigazione de' fiumi e dei vicini porti. Quanto più erano ricche e comode le città di

Aquileia, di Padova, di Ravenna tanto maggiormente vi doveva essere a caro prezzo il lavoro avuto a sdegno dagli abitatori di quelle. Dal che ne intervenne che ai Veneziani oltre all' utilità di vendere gli oggetti a cui avevano colla loro industria accresciuto il valore, l' altra ancor maggiore utilità derivava di perfezionarsi nell' arte delle costruzioni navali, mentre gli altri popoli non progredivano così, e di trovarsi ad ogni ora ben provveduti di materie, quindi in buono stato per poter sempre ampliare la loro marina. Il commercio accrescevasi sempre più: tradussero nella loro isola, oltre materie grezze di maggior valore ed acconcie ad accrescerlo coll' opera, il lino, la canepa per gli ormaggi, il ferro per le ancore, e per le armi.

Fatti più ricchi si ausarono a più preziose materie, come la lana, il cotone, la seta, l' argento, l' oro; più esperti riuscirono a tramutare le vili materie in oggetti di lusso come gli specchi.

Ognuno di questi rami di traffico introduceva in Venezia alcuni capitali dall' estero che divennero essi pure un articolo nel quale dalla veneziana industria si speculava; imperocchè i mercanti ne cavavano pingui guadagni impiegando que' capitali alla compra delle mercanzie grezze, che uscendo da' loro opifici accrescevano moltissimo di valore.

L' industria aumentava la popolazione; questa il consumo, il quale fatto più largo era nuova occasione di proventi. Non volevano più irne allo straniero per le materie prime ma si adoperarono per averle in casa. Si educarono le greggie nel Polesine, si mandavano ai pascoli nell' Istria Austriaca; i gelsi verdeggiavano nel Friuli, la canna da zucchero spuntava nelle isole del Levante, colla ricchezza commerciale cresceva la possanza politica, e questa era un nuovo stimolo al commercio. Monopolisti del sale, signori dell' Adriatico, stanziati nell' Oriente, vincitori dei Pisani e dei Genovesi, i Veneziani si trovarono raffermi nell' esclusivo godimento de' loro vantaggi commerciali.

La comune agiatezza del popolo, l' affluenza di capitali stranieri, i tributi dell' Oriente, i progressi del lusso, il moto di dentro e di fuori, il consumo degli eserciti, l' armamento dei

navigli, ogni cosa forniva lavoro al povero, ricchezza allo speculatore, allo stato, e questa sorgiva facevasi ognor più feconda perchè ciascun effetto diveniva cagione.

Cagioni dunque del cangiamento di antiche modeste umili case in sontuosi magnifici marmorei edifici, cagioni di gare fra artisti illustri, cagioni di grandiosità e di lusso impareggiabile in Europa.

Considerate complessivamente tutte queste cagioni, se ne deduce una conseguenza molto acconcia al nostro argomento. Lo stile architettonico sviluppato sì generalmente ammetteva l'ornamentalismo richiesto dal lombardesco, adoperandosi i marmi più preziosi e vaghi. La ricchezza della materia non osteggia l' eleganza, che anzi dimostra chiaramente l' ardito supposto che lo stile barocco ha sua origine dal non essersi potuta conservare la semplicità del cinquecento colle intemperanti successive esigenze. No; i Lombardi conobbero il grado a cui inclinava il genio popolare per secondarlo, e profittando della larghezza dei mezzi che erano in loro potere, e della frequenza delle occasioni, migliorarono ed ingentilirono lo stile antico, diffondendone l' istruzione e l' esercizio. Molto più chiaramente della storia parlano gli edifizii, e niuno certamente il quale si farà semplicemente a considerare a qual grado di perfezione giungesse Antonio Scarpagnino disegnando la scuola di San Rocco, anteporrà le parole beffarde pronunziate contro di lui dal Vasari all' ammirazione che ne riceve.

Una vieta tradizione attribuì a Sante Lombardo il concetto della facciata di quella chiesa, ma le solerti ricerche del Zanotto e di D. Sante Valentina rivendicarono allo Scarpagnino quest' opera. Non è però a negarsi che il concetto in cui se ne teneva il disegno non spieghi l' analogia che regna fra lo stile di Sante e quello dello Scarpagnino. Vi fu pure chi ne attribuì la gloria a Pietro, benchè i documenti venuti ora in luce chiaramente dimostrino che Bartolomeo Bon incominciò a presiederne i lavori gli 11 di gennajo del 1517, essendosi sepolta la prima pietra dell' insigne edifizio solamente il giorno 25 di marzo (13). Nulla dunque di più verisimile che il Bon, avendo compagno Sante, fosse anche l' inventore principale. Ma com'

essi pochissimo tempo dopo scompaiono dai registri dell' opera fu detto che la cagione del loro allontanamento fosse il continuo modificare e cambiare che facevano il primo disegno; per la qual cosa venuti a noja a que' confratelli che sovrastavano all' opera, e gli avvertimenti loro riconosciuti essendo infruttuosi furono licenziati e venne incaricato invece lo Scarpagnino di terminare la facciata lasciata imperfetta dal Bon, e da Sante. Innalzò poscia lo Scarpagnino dalle fondamenta il così detto Albergo disponendolo in guisa che non disconvenisse alla grandiosità della sala superiore. Nel 1545 ridusse la scala a miglior disegno; e la protese in più lunghe branche affinchè meglio giovasse al comodo e alla magnificenza. Per ultimo modellò con sommo accorgimento la facciata principale in modo da non dovere alterare nessuna delle cose compiute nell' interno, e la ornò con tutta la possibile ricchezza senza per questo cadere in isconcezze riprovevoli.

L' iconografia di questa *scuola* mostra la sala inferiore divisa in tre navate da due file di colonne simiglianti all' ordine corintio le quali servono a reggere la vastissima sala superiore, e a decorare la terrena in modo che non si mostri sovverchiamente bassa: semplici ed accomodate disposizioni se incontrassero (avverte il marchese Selvatico) perfettamente i centri degl' intercolunnii: verso il mezzo della sala si schiudono le maestose scale che ascendono al piano superiore per due branche parallelle e staccate che mettono capo ad una terza ben maggiore nel mezzo di esse, che è quasi doppia delle laterali, con buonissimo accorgimento perchè così la branca superiore che è sola può contenere doppia quantità di gente delle due laterali. Codesta scala sbocca nella sala di sopra per mezzo di ornatissimo arcone che è un vero capolavoro per eleganza di ornamenti come per gentilezza, e semplicità di proporzioni.

Ma le maggiori bellezze vogliono rintracciarsi nella facciata volta verso il campo, la quale tuttochè manchi di simmetria per un' aggiunta che vi si fece, pure riesce armonica in maniera da non avvertire il difetto. Gli intercolunnii se chiudessero finestre comuni comparirebbero soverchiamente larghi, quand' invece l' occhio rimane soddisfatto dalle bifore introdotte in

ambedue i piani, le quali variando di ornamenti tutti eleganti e gentili, si accordano colle linee curve e perpendicolari, che dominano nell' insieme della fabbrica, conformandovisi la leggiadria della porta d' ingresso sulla quale sta un frontispizio triangolare ricordante quelli delle bifore del piano inferiore. Le analogie che scorgonsi fra quest' opera e le lombardesche sono considerate dal marchese Selvatico nella descrizione che ha pubblicata di questo edificio, dove finisce con lodare l' accorgimento dello Scarpagnino da preferirne l' imitazione nei fantastici capitelli e nei fusti delle colonne che portano scolpiti al terzo inferiore sfarzosi ma pur corretti ornamenti a guisa di corona sopra cui spiccano, per isquisito scalpello, foglie di quercia, metodo ch' egli antepone a quello che i Vitruviani chiamano *suprema bellezza*, la *nudità dell' imoscapo.*

Dura pur tuttavia a Venezia l' usanza di attaccare alle colonne e alle porte di cotali fabbriche ne' giorni di straordinaria festività drappelloni di fiori, di frutta, e di frondifere rigogliose vegetazioni, quale ostacolo potrà dunque frapporsi che lo scultore non perpetui questi simboli di allegrezza e di letizia al loro ingresso? Perchè vorremo noi, per attenerci agli sterili precetti vitruviani, inaridire la fonte feconda della nostra immaginazione anteponendo a questi dello Scarpagnino un capitello che non porta ai nostri sensi un' eguale commozione religiosa e di quella religione medesima per richiamarne un' altra che non è la nostra.

La convenienza dell' ornato è la maggiore di tutte le vedute di un dotto architetto e queste si osservarono con tanto superiore accorgimento dai Veneziani seguaci della scuola lombarda, che non dagli altri servili imitatori del classicismo.

Lo Scarpagnino fu certamente uno dei principali osservatori e seppe altresì unire all' eleganza e alla leggiadria, con cui trattò l' ornato, grande sapienza nella statica da non avere chi lo superasse.

L' edifizio di S. Rocco costruito di pietra istriana è uno dei più solidi di Venezia, pregio molto riflessibile in una città nella quale a paragone di molte altre le fabbriche difettano da questo lato. Di tale scienza dello Scarpagnino faceva gran conto

il Senato sicchè dovendosi costruire nuovamente il coperto della Biblioteca di S. Marco poco dopo che innalzata l'aveva il Sansovino, non credè che da un eguale pericolo potesse andare immune dopo che aveva egli alla rovina riparato, se non accertato dallo Scarpagnino che ne garantiva la robustezza. Venute a lui meno occasioni simili a questa, non è a sperarsi trovare altr' opera nella quale quest' architetto abbia potuto manifestare corrispondente predilezione allo stile che aveva derivato dalla sua prima istruzione. Chè invero le modanature della chiesa di S. Giovanni Elemosinario, sebbene lodate dal Selva, mostrano tale secchezza che punto non corrispondono alle tanto pregiate della scuola di S. Rocco. Ma come in questa parte della chiesa di S. Giovanni non corrisponde lo Scarpagnino alla fama che erasi acquistata in S. Rocco, così nel resto la pianta a croce greca sul cui centro gira una cupola (la di cui edificazione conciliasi col primo anno (1525) del Dogado di Andrea Gritti) è un esempio di semplicità e di eleganza per cui non sorprende che il Sansovino prendesse ad imitarlo senza plagio o servilità nella chiesa di S. Geminiano (14).

Coetaneo dello Scarpagnino era Guglielmo Bergamasco indicato nei pubblici registri per *taglia pietra*. Per tale infatti egli qualificasi nel contratto intervenuto nel 1523 fra lui ed i Procuratori *Citra* pel monumento di Verde figliuola di Mastino Signore di Verona, moglie di Nicolò d' Este, che esisteva nella chiesa dei Servi (15).

Fece parte anch' egli dei numerosi imitatori dello stile lombardesco, ed alternò, come generalmente praticavasi, l' esercizio di scultore con l' altro di architetto.

Fu prima compagno a Bartolomeo Bon nella fabbrica delle Procurative Vecchie, e fecesi conoscere valoroso architetto nella cappella che la vedova Miani nel 1530 innalzava a proprie spese a fianco della chiesa di S. Michele di Murano (16). Il Sansovino nella sua storia fa menzione dell' autore di questo tempietto, il quale per la sua eleganza e leggiadria supera l' aspettazione di quanti si conducono a vederlo. Ed il Temanza (17) suggerisce ai giovani di seguire il suo esempio, che da studente avendone copiate le parti principali trovò in tale esercizio un

non comune profitto; e come v' ha di quelli fra loro che s' erudiscono copiando a Roma il tempietto del Vignola a Ponte Milvio, così altri potranno farlo a Venezia copiando questo di Guglielmo Bergamasco.

Ha il lodato tempietto intorno a 20 piedi di diametro, la figura è esagona con due lati disuguali, quello cioè dell' altare principale, e l' altro della porta d' ingresso; ambedue di qualche poco maggiori degli altri lati. Ognuno di questi lati è ornato da colonne canalate sopra piedestallo le quali reggono il cornicione ricorrente tutto d' intorno. Serve questo d' imposta a sei archi che formano sei cappelline. Una cupola rotonda copre cotesto poligono, ed è doppia con differente altezza essendo l' interna di cotto, l' esterna di pietra d' Istria scompartita a squame.

Così fatto tempietto aderisce con un lato alla chiesa di S. Michele, con l' altro alle fabbriche vicine, e gli altri quattro offrono porte, e nicchie e finestre ornatissime di uno stile però, (sembra al Selvatico) un po' incartociato, poco degno della scuola di Guglielmo. In ciascun angolo vi è una colonna striata posta sopra piedestallo e serrata ai fianchi da due alette: al di sopra risalta la trabeazione, partito che piaceva molto al nostro autore vedendosi ripetuto in altre sue opere, lo che per altro non è sempre egualmente lodevole facendo apparire alquanto magre le colonne, ed il cornicione. L' ordine usato è il composito tanto famigliare ai Lombardi ed in cui seppero rinvenire tanta svariata eleganza, accresciuta qui dall' entasi fino al terzo della colonna stessa. Nell' interstizio fra la chiesa e la cappella schiudesi un atrio pentagono formato da colonne joniche a tortiglio sul cui sopraornato s' involta un cupolino anche questo, come il resto, gentile (18).

Dallo stile, avvisò il Temanza (19) disegnato da Guglielmo, il palazzo dei Camerlenghi, (i tesorieri dello stato) vicino a Rialto; ed il Selvatico non si oppone scorgendovi singolarmente la sua solita maniera di modanare. Tutto che fosse irregolarissimo il terreno conceduto all' architetto per innalzarlo, pure egli seppe trarne la maggior possibile regolarità iscrivendo un perfetto quadrato nel corpo maggiore e facendo cadere in un angolo il fuor di squadra.

L' area del quadrato è divisa in mezzo da una galleria, indi ascende agli appartamenti superiori coperti da volte. Il prospetto maggiore ai piedi del ponte di Rialto è nel suo insieme magnifico. Nel piano inferiore v' è una bella porta ad arco trionfale di svelta proporzione ed a cui non manca che un sopraornato meno secco e meno gretto per apparire ingresso degno dei custodi del pubblico erario. Il Temanza discorrendo di volo dell' esterno si diffonde a lodarne l' interna ingegnosa distribuzione; il Selvatico però facendosi ad esaminarla con maggiore diligenza di lui non tralascia di notarvi gl' infelici rapporti dei magazzeni terreni colle finestre a mezzanino che vi stanno sopra, quelli cogli archi così scemi e disadorni somigliano cavée per le fiere degli anfiteatri; queste essendo tre per ciascun lato ed unite, essendo inoltre grandissime e rettangole fanno a calci col sistema arco acuto introdotto in tutte le altre finestre, poi lasciano in apparenza troppo forata e quindi debole la base dell' edifizio. Nei piani superiori le finestre arcate portano arcato il loro archivolto che posa su pilastri. Esse sono bifore nel mezzo, trifore nei lati; non lodevole concetto perchè toglie al centro della fabbrica una medietà vuota. Nei due primi piani i lati dell' edifizio presentano due pilastri corintii per parte, eleganti nel pian terreno, tozzi nel superiore. Negli interpilastri è pur contenuta una finestra arcata. Nel terzo piano i pilastri si mutano in lesine che reggono il gran cornicione veramente ricco e magnifico, e che più apparirebbe grandioso se inopportunamente non risaltasse sopra le lesine, vezzo solito del Bergamasco. Meriterebbero lode anche le due trabeazioni inferiori se la cornice non andasse affastellata da membretti eguali e monotoni, e se nel fregio si fosse variato l' ornamento di quelle corone, e di que' festoni stucchevolmente eguali in tutti tre i piani. Più forse elegante apparisce il prospetto del lato minore tuttochè vi ricorra la stessa distribuzione che in quello maggiore; ma lo avervi tolti que' brutti magazzeni terreni e quelle pesanti finestre rettangole e l' avervi surrogato invece finestre arcate lunghissime dà all' opera snellezza, leggiadria, fatta anche maggiore dall' insieme di quella facciata che risulta di quasi due quadrati per altezza. Osservazioni le quali scoprendo lievi

difetti servono a farne vieppiù considerare le bellezze, che resterebbero forse inosservate o nascoste qualor prive rimanessero di tali paragoni. Anzi riflettiamo che nella folla di opere lombardesche che offre Venezia poche fuori delle uscite dalle seste del Bergamasco manifestano al par di queste tanta novità di concetto e fecondità d' invenzione. Il Temanza notava esservi fra le altre opere due altari disegnati da Guglielmo nella chiesa di S. Salvatore; uno di questi di peregrino formato e d' impareggiabile eleganza, descriveremo colle parole stesse del Diedo (20):
» Un arcone, egli dice, che s' involta sopra due colonne spiccate
» ne costituisce la grandiosa e semplice tessitura. Alla stessa
» linea di queste vi hanno altre due colonne che formano ala
» e fiancheggio al descritto altare coronato da maestosa cornice
» saggiamente compartita e benissimo profilata con suo fronti-
» spizio. Primeggia di mezzo all' arco la bella statua di S. Gi-
» rolamo scolpita da Tommaso Lombardo, e l' immensità di Dio
» simboleggiata dall' eterno Padre che spazia fra le nubi col
» corteggio d' angioletti si trova espressa nel sovrapposto bas-
» sorilievo. Il parapetto dell' altare che porta nel centro una
» targa gentilizia è di magnifico disegno ed esecuzione. » Quanto ci riescono leggiadri que' comparti introdotti a guisa di fregio sotto all' archivolto di detto arco che alternativamente presentano teste di cherubini, altrettanto non possono andarci a grado quelle nicchiette scavate nei lati obliqui soggetti ad esso. E sembra altresì che le colonne trionfino assorbite dal grandioso di tutta la massa. Lievissime mende a paragone di un concetto tutto nuovo il quale spiegando una grandiosità e magnificenza maravigliosa esprime eziandio l' idea dell' immensità e santità del sagrifizio che sull' altare si consuma; ed ammaestra nel tempo stesso che dove il tempio il comporti nella parte ornamentale dell' altare non vuolsi nè meschinità nè grettezza. Guglielmo in questo di S. Girolamo somministra un esempio da potersi facilmente seguire nelle chiese il di cui stile inclina al sublime, e fa eziandio vedere come puossi, in alcuni casi, conciliare la scultura coll' architettura. Si congiungono queste anche ai nostri giorni, ma in una maniera che le statue non trionfano o per troppa ristrettezza di spazio o per minutezza e meschinità di

aderenti ornati. Nell' altare di S. Salvatore tutto è grande, imponente, magnifico. Carattere che generalmente scorgesi in molte altre sue opere preferendole in tutte le occasioni di edifizi cui convenissero splendidi ornamenti.

Incaricato dai Padovani di ornare una delle sette porte della città (che a distinguerla dalle altre chiamasi del *Portello* (21)) antepose al formato che soleva darsi a questa specie di costruzioni l' altro che può dirsi arco di trionfo, tanto è sontuoso, e gentile nelle modanature, tanto è armonico nell' insieme. L' Algarotti rimproverò a questa porta, forse non a torto, le colonne binate; alcuni ne trovarono troppo minutamente eseguiti gli ornati. In onta a tutte queste osservazioni rimane sempre costruzione pregevolissima e come disse saviamente il Chevalier uno dei più preziosi anelli della catena storica delle arti veneziane, che lega lo stile dei Lombardi a quello del Sansovino e del Palladio.

Il Temanza ne argomentò autore il Bergamasco dall' analogia che scorgeva con l' altra di S. Tomaso di Treviso, intorno a che riflette il marchese Selvatico che se può credersi autore Guglielmo di questa di Padova accostandosi al suo stile, ma non ha essa che fare con l' altra di Treviso la di cui muratura è tutta severità e robustezza. Pare dunque molto più verisimile la notizia che ne ha lasciata il Padre Federici attribuendo a Pietro Lombardo tanto il disegno di questa di San Tomaso, quanto dell' altra porta dei Santi Quaranta.

Breve è certamente l' intervallo che passa fra l' invenzione di Guglielmo, e l' innalzamento di alcune altre porte padovane di cui diede il disegno il veronese architetto Giovan Maria Falconetto. In tutte s' incontra il medesimo stile, il medesimo carattere del Bergamasco, e seguono un' epoca nella quale si andava a poco a poco abbandonando l' antica severità e robustezza, richiesta dalla pubblica tutela, per uniformarsi agli antichi archi trionfali.

Padova che ambiva di essere fra le prime città di Venezia a seguire il genio che dominava, per cui nulla vi si stimava bello se privo del sapore imitativo del greco romano, non tenendosi mai paga di aver trasformato tutto il moderno in antico volle

(seguendo gli esempi diffusi altrove) che i nomi stessi delle persone più chiare andassero anch' essi cangiati coi greci, cosicchè quello di Alessio Aleardi famoso idraulico fu tramutato nell' altro di Dionisio (22).

Non è dunque a sorprendere che in tutti gli edifizii la di cui erezione dipendeva dal pubblico e non dai privati que' magistrati inclinassero ad anteporre que' disegni che meglio imitavano gli antichi concepimenti dei classici, agli altri che se ne dilungavano.

Comunque sia nata questa scelta, non sfugge all' occhio sagace che Giovanni Maria Falconetto nelle sue fabbriche seppe meglio d' ogni altro architetto secondare lo spirito che regnava, singolarmente nell' idea dell' insieme de' suoi edifizii; benchè i suoi contorni, i profili, le modanature, dando nel piccolo e nel magro, indichino come l' arte tentasse, senza riuscirvi ancora, di rimuoversi dalla timidità naturale in chi pretende di slancio passare dallo stile di transizione alla libertà dei classici. Quindi come Guglielmo Bergamasco fu l' ultimo anello con cui si congiunge la catena fra i Lombardi e Palladio, così Falconetto fu l' aurora non già il meriggio, dei Palladiani. La porta di S. Giovanni da lui condotta nel Ducato di Andrea Gritti (1518) è un' opera bensì corretta, ma nell' insieme alquanto secca (23); l' altra lodata dal Vasari, dal Maffei, dal Temanza è detta di Savonarola per la nobile e severa sua composizione, ma nel tempo stesso è magra nei profili, con l' attico pesante e l' ordine piccolo tanto relativamente alla massa generale, quanto alle altre parti ornamentali (24).

La porta del palazzo del capitano con quattro colonne d' ordine dorico binate che posano sopra piedestalli, riguardasi per una delle opere più lodevoli di quest' architetto dal lato della grandiosità, e della convenienza, non egualmente però nelle peculiari sue parti riconoscendosi i profili alquanto tozzi e male eseguiti (25). Se perdiam dunque anche per poco di mira l' avidità con cui erano richiesti tali concetti, non si saprà indovinare perchè tanta splendidezza e magnificenza si prodigasse nell' ingresso di un palazzo che nel rimanente ad essa non corrisponde. I romani inalzando un arco di trionfo evitavano

ogni aderenza di fabbricati, sceglievano un luogo spazioso, ed isolandolo volevano che lo sguardo non potesse volgersi che a quello: ma il confondere come si è fatto un concetto con l'altro non può essere che l'effetto di una volontà che non ascolta le voci della convenienza per fare come meglio le garba.

L'esempio di Padova trovò ben presto molti imitatori, e le porte delle città che prima s'acconciavano maravigliosamente alle mura, cangiando d'aspetto osteggiano la convenienza e l'armonia. Nella porta di una città non han d'uopo ornamenti, ella deve avere uno stile di severità e di robustezza corrispondente alle larghe muraglie di circonvallazione, e tutto quanto s'introduce esternamente di elegante e di delicato si oppone al fine. Senza cercare altri esempi, noi abbiamo ancora nei bassirilievi indicate precisamente le forme semplicissime delle porte romane, e fra questi primeggiano i bassirilievi dell'arco di Trajano a Benevento nel quale vedesi la facciata della porta Flumentana di Roma arcuata che posa sopra due massicci piedritti, esempio ripetuto in due altre porte pubblicate dal Bellori nella sua opera *Arcus Augusti* (26). Mancano di simili doti le barriere che ora si sono introdotte a preferenza delle antiche porte. Cos'hanno esse che fare in una città murata? Siamo tentati a ritenerle per antilogiche. Son esse appena tollerabili nei paesi privi di mura, acconcie piuttosto ai parchi, ed ai giardini. E se pure dalla severità dell'aspetto che hanno le porte delle città foggiate al costume del medio evo rifugge alcun poco la moderna civiltà, avvisiamo che alle barriere potrebbe preferirsi l'imitazione delle porte *ascee* innalzate nelle gloriose epoche del classicismo greco-romano. I propilei di Autun, di Fano, e di Rimino ne apprestano i modelli ai nostri architetti i quali ridotti alle presenti condizioni troverebbero che meglio delle barriere corrispondono a tutte le artistiche convenienze.

Intendiamo benissimo che il nostro discorso tocca un argomento che non combina perfettamente con quello di cui ci dobbiamo ora occupare; ma d'altronde come non può ammettersi che sia stata lodevole l'idea di cangiare l'antico formato delle porte delle città in tanti archi di trionfo come pretesero di fare a Padova il Bergamasco ed il Falconetto, così viene in

acconcio il dichiarare che non è egualmente plausibile l' altro dei tempi nostri di distruggere le antiche porte per innalzarvi delle barriere.

Ma è omai tempo di lasciare, almen per poco, Padova, e di seguire l' interrotta storia architettonica di Venezia.

Procedendo nell' intrapreso cammino scorgiamo questa capitale abbellirsi per opera degl' imitatori della scuola Lombardesca. Che poi Venezia si rendesse viemmaggiormente splendida e magnifica in un' epoca nella quale tutte le risorse della Repubblica erano state impiegate nell' osteggiare una lega composta dei potenti di tutta l' Europa, è uno di quei fenomeni che non si saprebbero spiegare se non sorgesse tosto l' idea di ciò che può una volontà forte e risoluta di riparare al male con altrettanto ardore con quanto, prevedendolo, sapea combatterlo. La prosperità alla quale era ascesa Venezia col commercio, e con l' accorto e moderato suo reggimento formava l' invidia di tutti gli stati i quali per la maggior parte languivano nel disordine e nella miseria ed alcuni che ora si hanno per i più civili e ricchi le erano talmente inferiori che avrebbero stimato fortuna il poterla emulare. Per dar sembianza di giustizia alla guerra che ad essa intimarono, esposero tutti que' cavilli che la diplomazia ha saputo inorpellare col fastoso titolo di *diritto pubblico.* In virtù di questo diritto la Repubblica pugnò per otto anni continui contro una lega della quale l' Europa non vide mai la simile; e se la sua inferiorità non le permise di uscirne subito vittoriosa, risorta dalle prime sconfitte trionfò in appresso più potente e stimata di prima. Ecco infatti le città di terra ferma ritornate in dominio della Repubblica: l' esausto tesoro provveduto dalla liberalità dei privati, ravvivato il commercio, ed il governo studioso di trovare risorse dove, mentre il bisogno non stringe, meno si pensava. Superiore a tutti questi vantaggi quello apparì alla Repubblica di potersi dopo tante sofferenze, assicurare nell' amore che mostrava il popolo verso il suo governo; ed avvegnachè quest' amore il Principe non possa pretenderlo se non è meritato, così una delle più proficue cure del Senato fu quella di accumulare lavori, di proteggere la nazionale industria, l' agricoltura, e di eccitare gli stranieri con ospitali accoglienza ad acquistarvi stabile domicilio.

Che le speranze del Senato non fallissero come lo dimostrano i fatti memorabili di Venezia dopo la lega, così non ne recano minori sincere testimonianze gli splendidi monumenti innalzati. Imperocchè non solo molti di quelli di cui abbiamo già discorso, s' innalzarono in quest' epoca, ma tutti gli altri de' quali discorreremo in appresso. Non è dunque da sorprendere che la scuola dei Lombardi trovasse un copioso numero d' imitatori quando sono le occasioni che alimentano ed ingigantiscono le arti. Occasioni che si moltiplicano dove il governo s' immedesima coi bisogni del privato, e l' uno e l' altro gareggiano insieme per riuscire all' utile comune, i ricchi col promuovere, i cittadini col creare, il popolo coll' attuare. Queste tre forze strettamente congiunte formano la soluzione del problema; ed il fenomeno che si diceva da principio facilmente si spiega. Venezia nata da poveri pescatori, estesa col suo commercio era fatta allora ricchissima dall' unione che regnava in tutti gli ordini civili. E se di questa ricchezza la spogliarono le vicende che occorsero in tempi a noi molto prossimi, i marmorei suoi palazzi, le ricche e stupende sue chiese, e tanti altri avanzi della sua grandezza manifestano tuttavia cosa ella fosse e giustificano eziandio la fama che godeva. È un vero e reale paradosso quello di Vittor Ugo che l' invenzione della stampa doveva rendere tanto meno pregevoli e venerati i monumenti. Son pur molti secoli che godiamo di questo benefizio, ed i monumenti sono ammirati come prima. La storia c' istruisce di tutte le fasi per cui è passata la Repubblica di Venezia in sei secoli di esistenza; ma i palazzi e le chiese innalzate dopo la lega sono per noi un oggetto glorioso come quelli che ci dicono cos' abbia potuto contribuire la concomitanza di governo e di popolo a restituire le ricchezze ad uno stato impoverito dalle spese di una guerra così lunga e micidiale. E quello che dicesi di questi edifizi può affermarsi anche dei successivi, non esistendo a Venezia monumento pubblico o privato antico o moderno il quale non desti alla memoria l' idea di un fatto memorabile o le grandi gesta di un doge, di un capitano di mare, di un grand' uomo di stato. Differenza considerevolissima dai palazzi che s' innalzano oggidì in molte delle città nostre i quali non richiamano

generalmente che un solo pensiere, derivar quello dalle accumulate ricchezze di un ordinatore senza gloria e senza nome. Venezia non aveva palazzi distinti con tal marca, e le splendide materie trasportate dall' oriente o tolte dalle cave dell' Istria si confidavano ai più famosi architetti perchè da quelli ne sorgessero magnifici edifici.

Niuno si meraviglierà che nella serie di questi architetti noi comprendiamo Jacopo Sansovino; ma nuovo ed ardito apparirà il soggiungere che fu anch' egli fra gli imitatori dei Lombardi.

Il Sansovino tutti sanno che da Giuliano da Sangallo venne istruito nell' architettura, e che coltivando l' amicizia di Bramante, e del Sanzio a Roma, e di Antonio da Sangallo, e di Andrea del Sarto a Firenze si perfezionò. A tutti sono eziandio note le magnifiche fabbriche con suo disegno innalzate tanto nella prima quanto nella seconda città. Ma ponendo mente allo stile con cui sono esse condotte a paragone di quelle che ha dipoi disegnate a Venezia non ci si apporrà fantastica l' analogia che in queste rincontriamo esistere colle lombardesche. Appagava il Sansovino il genio dominante, seguiva la propria inclinazione. Riflessione la quale nascendo naturalmente a chiunque si faccia a paragonare fra loro questi due stili, non potè certamente sfuggire al conte Sagredo nell' elogio del Sansovino da lui letto nel 1830 nell' I. R. Accademia di Belle Arti.

Noteremo di volo che minacciando nel 1523 per deboli fondamenta la cupola di S. Marco, il Doge Andrea Gritti andava fra se pensando qual architetto scegliere, senza timore d' ingannarsi, atto a riparare quel pericolo; per cui incontrandosi col Cardinal Domenico Grimani, il quale fuggito da Firenze per la peste che infuriava, era ritornato in patria, richiestolo di consiglio, senza esitanza il Cardinale gli propose il Sansovino. Reso pago il Doge dalle sue ragioni, non andò guari tempo che chiamò il Sansovino; e condottosi esso a Venezia, esaminata la cupola che minacciava di rovinare propose la maniera onde al tutto provvedere. Essendosi quindi per attuare il suo progetto, la notizia giunta da Roma della morte del Pontefice Adriano VI e dell' elezione al pontificato di Clemente suo protettore lo decise tutto sospendere. Non vi fu ragione che non

si dicesse per arrestarlo; ma egli non ascoltando se non l'interior convinzione che gli suggeriva di profittare della fortuna che lo attendeva, abbandonò Venezia. Poco dopo il suo arrivo a Roma ebbe però a pentirsene. Imperocchè le funeste vicende che succedettero nel nuovo pontificato costrinsero il Sansovino e tutti gli altri artisti a fuggire da Roma e ripararsi altrove. Poteva egli condursi in Francia dove era desiderato, ma l'avversa fortuna di Francesco I lo fece piuttosto inclinare al partito di tornare a Venezia, dove sperava di trovarvi l'accoglienza di prima. Non s'ingannò, imperocchè mentre il Doge soddisfatto del suo proposito, si andava studiando di provvederlo onde non più cangiasse dimora, avvenne l'improvvisa morte di Bartolomeo Bon protomastro della Repubblica la quale ne facilitò l'occasione. Proposto dal Doge al Senato il progetto di sostituire il Sansovino al defunto Bon fu tosto accettato ed il 7 di aprile del 1529 entrò egli nel nuovo impiego e vi durò onorevolmente per tutta la lunga sua vita. Era nei doveri di codesto impiego la sopraintendenza alla chiesa ducale di S. Marco, al campanile, alla piazza, alle fabbriche pubbliche adiacenti, toltone il palazzo ducale, ed a tutte quelle badie, ospitali, ed ospizii ch'erano di patronato della Repubblica (27).

Il primo lavoro a cui pose mano il Sansovino in Venezia fu quel restauro medesimo della cupola che aveva consigliato fino dal 1523. Il Vasari racconta « che essendosi accomodate « tutte le armature di dentro e fatte travate a guisa di stelle « puntellò nel cavo del legno di mezzo tutti i legni che tene- « vano i cieli delle cupole e con cortine di legname gli ricinse « di dentro in guisa che poi di fuori e con catene di ferro « stringendole e rinfiancandole con altri muri e di sotto facendo « nuovi fondamenti a' pilastri che le reggevano le fortificò ed « assicurò per sempre ». Il Temanza riflettendo a questo discorso del Vasari trovava che oltre le cose da lui narrate era osservabile in quest'opera l'avere il Sansovino fatta circondare tutta la cupola (già fessa in più parti) con un gran cerchio di ferro di molti pezzi dentati e bene stretti con biette e perni del medesimo metallo. Considerata il Senato l'importanza di quest'opera ed il suo buon esito accrebbe nel 1530 allo

architetto l' annuo stipendio fino a ducati quaranta e nel novembre del medesimo anno di altri ducati sessanta. Cosicchè egli aveva annualmente ducati cento ottanta oltre una conveniente abitazione presso l' orologio sulla piazza S. Marco, provvigione a que' tempi ragguardevolissima.

Sembra che dopo questo restauro la prima opera d' importanza cui s' applicasse Jacopo fosse nel 1532 la scuola della Misericordia. Era stata incominciata con disegno del Leopardo nel 1508 e dopo i primi murati trovandosi poco di lui contenti i confrati, cedendo anche alle invidiose insinuazioni di Pietro Lombardo, si risolvettero di licenziarlo per accordare a lui l' incarico di compire l' opera; ma restando, non ostante l' affaticarsi del Lombardo, imperfetta, si decisero finalmente di confidarla a Jacopo Sansovino aggregandolo alla fraternita. Sebbene l' ingente spesa di cui abbisognava non abbia consentito neppure a quest' architetto di vederla terminata, lo stile con cui è condotta manifesta quant' egli maggiormente dei due architetti precedenti si studiasse perchè l' opera riuscisse veramente magnifica. Si compone l' edifizio (oltre la scala ed una stanza detta l' Albergo) di due splendide sale una terrena, superiore l' altra. La terrena è tutta di opera composita ripartita in tre navi con due distinti ordini di colonne e le muraglie laterali che sostengono il palco. La superiore non ha verun ornamento, ma forse non fu ideata dapprincipio con tanta semplicità. Era pensiere del Sansovino di costruirvi una volta di pietra, e le mura erano di tal grossezza da non ammettere il più lontano pericolo di sfiancamento; ma non piacendo a chi presiedeva un tale progetto fu deliberato nel 1544 di farvi il palco (28). Confidavano pochissimo i Veneziani nella costruzione delle volte come quelle che dicevano col loro peso molto pregiudicare agli edifizii fondati con quella poca solidità che era permessa dalle singolari circostanze della città; per cui è molto più generale trovare a Venezia palazzi soffittati che a volta. Il Sansovino che conosceva forse meglio che non lo conoscessero molti altri architetti veneziani il modo di voltarle, avrebbe pur loro voluto mostrare che non mancava d' ingegno per tener lontani i creduti pericoli, ma non riuscendo a pienamente convincere gli ordinatori immaginò

una nuova foggia di soffittare le sale e le camere il di cui artifizio al dire del Temanza consisteva in far sì « che le com-
» mettiture delle asse restino sulle travi e non fra i vani delle
» stesse come accadeva quando si ponevano le travi per esempio
» da levante a ponente e le asse da mezzodì a tramontana.
» In questa maniera le asse si pongono secondo la direzione
» delle travi. Poscia su quel primo suolo di asse altro se ne
» ripone ben confitto a traverso del medesimo sopra il quale si
» gettano quei pavimenti di cemento e di calce, che smalto
» però si chiama, e dai Veneziani *terrazzo* ».

Questa maniera d' intavolato oltre la maggior robustezza che seco porta, toglie il fastidio che potrebbe recare la polvere nelle camere di sotto, venendo a cadere dal solajo, qualora le commettiture delle asse fossero altrimenti disposte. Abbracciatasi tosto, ha conservato e conserva tuttavia questa specie di coperto il nome del suo inventore. Egli è dunque certissimo che dall' avversione, vogliasi giusta o no, di praticare le volte ne deriva che le coperture interiori delle case di Venezia benchè prive spesso di tutta quella venustà e grandiosità che si ottiene dalle volte piane o curve che sieno son tutte disposte ad intrecci e ravvolgimenti di linee, dal che ne avviene che se le stanze decadono da questo lato, acquistan dall' altro alcun che di delizioso, e di gaio. Un raro esempio della maniera come a ciò si possa giungere senza pregiudicare alla convenienza ottenendo una ricchezza che non ha pari, sono gl' intagli dorati di cui risplendono i maestosi soffitti del ducale palazzo monumento della grandezza della Repubblica che nella privata moderazione amava la magnificenza.

Intanto che di queste cose occupavasi il Sansovino, in senato andavasi disputando se trovandosi l' antica zecca ridotta a tale rovina da tornare inutile ogni riparazione, innalzare se ne dovesse una nuova, e dopo molte consultazioni si statuì di attuarla nel sito medesimo (29).

Dei tre architetti che presentarono i loro disegni quello del Sansovino fu il preferito dal Consiglio dei dieci al quale ne apparteneva la scelta. Posto mano al lavoro dopo poco tempo sorse una mole che è fra le più lodate in questo genere di

edifizi del secolo XVI. L'ingresso da terra sta sulla piazzetta di S. Marco pel portico stesso dell'edifizio eretto da poi dal Sansovino medesimo per la pubblica libreria. Precede un piccolo atrio che guida ad una galleria la quale divide in due parti la fabbrica; si passa dipoi in un cortile intorno a cui stanno distribuite le officine e i locali convenienti alla depurazione e riduzione dei metalli, alla custodia dei medesimi convertiti in moneta, e per ultimo agli uffici degl' impiegati addetti alla zecca.

Dice accortamente il Selva « che il Sansovino si prefisse » d'imprimere nella decorazione di questa fabbrica la magni» ficenza di chi l'aveva comandata, l'oggetto a cui si destinava » e la solidità voluta dall'oggetto stesso ». Alle quali parole facendo eco nel descriverla il Marchese Selvatico soggiunge che il Sansovino nel seguire questo triplice scopo con mirabile semplicità ottenne che niuno il quale miri la facciata sul maggior canale non s'avvegga tosto del fine a cui è consacrato quest' edifizio, di custodire cioè quanto avvi di più geloso allo stato.

Il basamento, che è rustico, consta di nove archi le cui bozze sono benissimo scompartite. Sino all'imposta le arcate appariscono rivestite di un bugnato grave che ricorre con quello dei pilastri ed offre un carattere di gelosa circospezione convenientissima al sito ove si tiene in serbo il danaro del pubblico. Nondimeno robusto apparisce l'ordine dorico superiore, tutto anch' esso risaltato di bozze alterne e coronato da una trabeazione di audace sporto alta un terzo della colonna; proporzione eccellente ad imprimere marchio di robustezza ad edifizii. Non ismentisce questo vigoroso carattere il terzo ordine jonico, le cui colonne sono pur bugnate e portano una risentita trabeazione giudiziosamente contesta di semplici mensole reggenti il gocciolatojo e la cimasa. Il marchese Selvatico, che noi preferiamo seguire a paragone di quant' altri prima di lui hanno descritto questa magnifica opera del Sansovino, mentre generalmente loda l'architetto, non dissimula che a perfezionarla avrebbe dovuto tralasciare quegl' imbarazzanti corniciamenti delle finestre i quali ringentilendo ciò che di gentilezza non abbisognava, non lasciano trionfare le colonne, ed anzi presentano il grave sconcio di tagliarle coll'aggetto dei profili.

Dal vestibolo passandosi al cortile esso non può meglio descriversi di quello siasi fatto dal Selva: e se il marchese Selvatico ha creduto doversi servire delle medesime sue parole saremmo giustamente ripresi di audacia se noi, che ci teniamo di gran lunga inferiori ad ambedue, ce ne dilungassimo.

Dice pertanto il Selva essersi il Sansovino tenuto uniforme tanto nello stile esterno quanto nello interno della corte, non perdendo però di mira quelle savie modificazioni che suggeriva la diversità dell' appariscenza da un campo aperto alla non estesa grandezza del medesimo cortile. Conservò il rustico nel primo ordine, convertì nei due superiori le colonne in pilastri con poco aggetto, fece le trabeazioni alquanto minori del terzo e nel totale diminuì l' altezza del cortile da quello della facciata del canale per metri 5. 65. Diversificò le modanature esterne dalle interne.

Mentre con tali osservazioni manifesta il Selva la sua sapienza artistica, tralascia però di considerare che i pilastri compariscono oltremodo magri a causa delle riquadrature che li contornano. Non fu solo il Sansovino a cadere nell' errore di credere che riquadrandoli così diasi loro eleganza e leggiadria, quand' invece dimagriscono, e l' occhio da quel vuoto rimane disgustato. Quanto sarebbe stato meglio imitare que' cinquecentisti i quali li riempivano di meandri, e di fogliami? Questo è però un lievissimo difetto, a paragone dei grandi pregi architettonici di quest' opera e non l' avremmo neppure additato se non ci fosse venuto in acconcio ad osservarne l' origine quasi coeva al Sansovino, la quale ha di poco preceduto il pilastro nudo, o cannellato dei Palladiani facendo interamente venir meno l' ornato dei cinquecentisti (30). Se l' esperienza non ci ammaestrasse che anche gli uomini più famosi sono caduti in sconcezze tali da non saper facilmente rintracciare le cagioni che a ciò traessero, saremmo tuttavia incerti se l' autore della zecca sia pure quello delle fabbriche nuove che nel 1554 s' innalzarono dalla Repubblica, per offrire magazzeni e luoghi opportuni ai differenti mercati che si tengono a Rialto (31).

Sia pure che incaricandone il Senato il Sansovino l' obbligasse a tenersi nella maggior possibile semplicità ed economia:

ma codeste esigenze non lo costringevano a murare un edifizio con proporzioni riprovevoli, a profilare le modanature in guisa da opporsi ad ogni eleganza, e finalmente a non attendere alla rispondenza dei corritori coi muri inferiori, posti invece attraverso le volte. Non ripeteremo qui tutte le critiche, del marchese Selvatico, ma diremo unicamente che i poco meritati rimproveri che si fecero alla gretta semplicità delle fabbriche aderenti dello Scarpagnino, potevano invece rivolgersi alla manchevole solidità di queste del Sansovino dimostrata dalle continue richieste riparazioni, e dai timori che desta la loro trascurata costruzione. Se però in esse il Sansovino è in colpa di negligenza e di troppo pronunziata magrezza nei profili, e nella loggetta di S. Marco innalzata per ordine della Repubblica da lui nel 1544, non ha saputo eziandio evitare corrispondenti censure. Della imparzialità delle quali può far giudizio chiunque consideri la mancanza di convenienza del sito in rapporto allo scopo e la profusa splendidezza sgraziatamente impiegata da non poter soddisfare il gusto dell' amatore più indulgente. A spiegar quindi la poca armonia che spesso traspare in molti edifizi da Iacopo eretti a Venezia non avvi ragione che tanto appaghi quanto quella del fascino che su lui esercitò la sublimità di Buonarotti, tale da persuaderlo a tingere di Michelangelesco la sua semplice e gentile maniera. Ma se in queste due opere assonnò il Sansovino, il suo ingegno destossi poi con forza tutta virile nelle altre due di cui imprendiamo a parlare la *scala d' oro* e *la libreria.*

La scala, che solo per la ricchezza de' suoi ornamenti ha preso questo nome, fu innalzata con disegno del nostro architetto nei dogadi dei due Priuli cioè fra il 1557 ed il 1567. Ebbe però il suo compimento nel 1577 perchè lo stemma di Sebastiano Venier che in quest' ultimo anno era Principe, si vede scolpito sui basamenti della seconda branca.

Il Conte Cicognara dubitò se l' atrio che ne apre l' ingresso innalzato nel dogado di Andrea Gritti sia disegno del Sansovino o di un altro architetto, incertezza che prontamente scioglie il marchese Selvatico dimostrando che l' epoca piuttosto che formare un ostacolo ammette anzi certezza, sapendosi che il Gritti

nelle opere da lui fatte innalzare dava al Sansovino la preferenza a paragone di tutti gli altri architetti, e scorgesi eziandio dalle modanature corrispondenti allo stile seguito da Iacopo. Comunque però si pensi intorno a quest' arco è manifesto non potersi aspettare da un altro architetto un ingegno superiore a quello adoperato dal Sansovino nella costruzione di questa scala la quale, ad onta dell' angusto spazio concessogli, e dell' obbligo ingiuntogli di conservare preesistente un pezzo di antica branca, riuscì oltremodo magnifica. Se pertanto tali circostanze lo costrinsero a non svilupparla così grandiosa quant' egli avrebbe desiderato; se si riconobbe non affatto comoda per la sua ripidezza, furono compensati tali mancamenti collo sfarzo dei fregi ornamentali così dei pilastri che della sontuosa volta. Quelli arricchì di eleganti meandri tanto nel fusto quanto nei piedestalli; questa volle decorata a spartimenti divisi da risalti di stucco tutti riboccanti di fiori e frutti. Perchè l' esecuzione rispondesse al concetto affidò gli stucchi e tutti i rilievi ad Alessandro Vittoria suo allievo e le pitture degli sfondati a Battista Franco e l' opera riuscì magnifica quanto mai dir si possa.

Ma come non havvi cosa al mondo perfetta in guisa che l' uomo non trovi potersi ancor meglio eseguire, così non sorprende che alcun non desideri in questi ornati minori licenze, maggiori correzioni, eleganza di stile e non dica che questo ancora si sarebbe potuto raggiungere se a quest' opera avessero potuto metter mano i Lombardi, i quali facendo tutto da loro non avevan d' uopo, ricorrendo ad altri, di temere che l' ornamento non fosse perfettamente analogo al concetto. Che se pure questo è uno dei primi casi divenendo di poi quasi comune all' architetto il bisogno dello scultore, fu desso costretto a spesso rimproverarlo di voler far trionfare il suo, sagrificando l' altrui concetto.

Scevra da tali mende è certamente la libreria, una delle più belle fabbriche dell' arte moderna, e al dire di Palladio la più ricca.

La Repubblica avvisò di erigere quest' edificio di faccia al palazzo Ducale collo scopo di collocarvi i preziosi volumi che le aveva legati Petrarca, Bessarione ed il patriarca Grimani (32).

Nel 1536 ne diede l'incarico al Sansovino, dietro il disegno che ne aveva esso stesso presentato.

La facciata maggiore si eleva tre gradini dalla piazzetta ed ha ventun' arco con altri corrispondenti nell' interno del portico, molti dei quali servono a botteghe. L' arco centrale più distinto ne' suoi stipiti da due manierate ma belle cariatidi colossali di Alessando Vittoria dà l' ingresso ad una magnifica scala divisa in due branche. Dal suo ripiano si passa all' antisala che altra volta era destinata per le elezioni dei professori di filosofia e di lettere greche e latine, e in seguito diventò museo di statue antiche. Viene dopo il salone consacrato un tempo a libreria che occupa in lunghezza i sette ultimi archi verso il campanile e i tre formano la profondità della fabbrica (33). Le altre stanze al lato opposto sino alla facciata sulla laguna servivano ai vari uffici dei procuratori di S. Marco, e si giungeva ad esse pel primo ramo dell' accennata nobile scala.

La facciata, o piuttosto le tre facciate sono spartite in due ordini, dorico il primo, jonico il secondo, e vanno coronate da una continua balaustrata; sui pilastrini della quale stanno lodatissime, ma non sempre lodevoli statue, condotte dagli allievi del Sansovino.

Ma codest' opera vuol essere meglio che descritta, veduta; si rimane, saremmo per dire, estatici all' aspetto di questo veramente suntuoso edifizio consacrato agli allettamenti dello intelletto. Semplicità di spartimenti, ricchezza, non intemperanza di ornati, scelte modanature stupendamente eseguite, un accordo ingegnoso fra le opere di statuaria e le parti organiche della costruzione rendono questa mole un vero capolavoro e giustificano le onorevoli parole di Andrea Palladio il quale disse essere questa libreria *il più ricco ed ornato edificio che forse sia stato dagli antichi in qua*; alle quali poteva senza timore di esagerare aggiungere il *più bello.* Ma tacendole fece argomentare ch' egli non vi scorgesse tutta quella bellezza che vi scorgiamo noi. Non gli daranno certamente torto coloro che vedendo egualmente di Palladio credevano non potesse esistere nell' architettura un' assoluta bellezza quando non fosse stata

analoga ai precetti dettati da Vitruvio. Il Palladio, osserva saviamente il Selvatico, non era certamente uomo da lodare la trabeazione jonica qui portata sino al terzo dell' ordine; egli aveva imparato imitando il teatro di Marcello ed il Colosseo a farla al quarto; e meno approvava la jonica che è ridotta oltre la metà dell' ordine; per la qual cosa egli consigliava ed eseguiva trabeazioni che solo rispondessero alla quinta parte della colonna. La licenza che si era presa il Sansovino non aveva esempio nell' antichità per cui non è da sorprendere se avrà fatto arricciare il naso sa il cielo a quanti e tanto più al Palladio il quale l' antichità latina imitava talvolta con servile compasso. Forse egli sarà anche stato di quelli che ripresero nella nostra fabbrica la soverchia bassezza a paragone dell' opposto palazzo Ducale. Il Selvatico, dal quale abbiamo prese alcune di queste osservazioni, non ha creduto asserire se Palladio fosse proprio avverso a queste coraggiose innovazioni del Sansovino; ma d' altronde se le approvava non se ne sarebbe tenuto alieno ne' suoi edifizii, i quali non hanno forse una sola trabeazione robusta e molto meno comparabile colla vigorosa eleganza di queste del Sansovino. La jonica principalmente è tutto quanto possa fare l' arte di ricco, di leggiadro, e insieme di robusto. Come belle le linee de' modiglioni, del gocciolatojo e della cimasa! Quanta perizia di concetto e di scalpello in quegli encarpi retti da vezzosi putti e superati da forti teste di leoni! Come ben digradano le fascie dell' architrave. Anche il cornicione jonico è degno di molti encomii, poichè l' artista lo imitò con molta libertà da quello del teatro di Marcello, e assennatamente ne raggentilì le membrature sotto il gocciolatojo che nell' antico esemplare sono tutt' altro che eleganti. Il Milizia v' avrebbe rimproverati i dentelli, perchè con quella sua filosofia un po' balzana voleva scacciarli dall' ordine dorico, ovvero porli sopra il gocciolatojo, che da senno vi avrebbero fatto la gran bella figura.

Sebbene Jacopo in questa splendida mole si mostrasse indipendente da certe regole, non è che in altre circostanze non si facesse conoscere di queste osservatore tanto sommesso da correre pericolo di sagrificare ad esse la venustà e l' eleganza.

Bisognoso di rialzare tanto più del consueto la trabeazione dorica, trovò un ostacolo che gli sembrò insuperabile, ed era quello di far cadere sull' angolo del fregio precisamente una mezza metopa così credendo che comandasse il gran padre Vitruvio. Il latino scrittore dice che, collocati i triglifi, le metope interposte ad essi debbansi far risaltare quadrate e che negli angoli esterni si ponga una semimetopa larga mezzo modulo (34).

Il Sansovino male interpretando il passo, credette volesse dire che la metopa angolare fosse mezza; senza riflettere che la giusta metà dovrebbe risultare invece di tre quarti di modulo, e che mettendo poi la colonna sull' angolo non potrebbe neppure riuscire di mezzo modulo, giacchè si dovrebbe detrarre la metà della diminuzione della colonna. Pareva a lui che avrebbe offese le vitruviane regole e quella di una ragionevole simmetria se avesse seguito l' uso comune nelle modulazioni del dorico, ponendo come tutti facevano nell' angolo una metopa minore della metà. Perciò col capo pieno di questa misera difficoltà propose al pubblico il colossale problema di far cadere la giusta metà della metopa sull' angolo senza sagrificare gli altri diritti dell' ordine. Questa che sembra ora la cosa più ridicola del mondo era considerata di gravissimo momento a que' giorni in cui alla spiegazione di un passo di un antico scrittore latino si dava quasi la medesima importanza che si darebbe ora ad un buon piano per eseguire una lega doganale, o una rete di strade ferrate. Il problema proposto dal Sansovino fu preso in seria considerazione da molti architetti e matematici; se ne occupò fra questi il Tolomei; ed il Cardinal Bembo benchè non fossero tali studi i suoi, ci mise la bocca, e per quanto tutti volessero dire la sua il Sansovino non restandone soddisfatto uscì fuori con un' invenzione la quale risolveva il problema non senza però urtare in iscogli molto più pericolosi. Introdusse egli presso il pilastro dorico un' aletta che ribassa alquanto dal pilastro medesimo; e la fece di quella larghezza che conveniva per allungare la porzione della metopa del fregio. Così gli riuscì esattamente la mezza metopa nella testata dell' angolo, e sciolse questa grande difficoltà che non era tale, dice il Temanza, se non perchè egli così la intendeva e la voleva

dare ad intendere. Lo Scamozzi che può ben dirsi veder talvolta le cose pel suo verso, disapprova la difficoltà ed il ripiego (35); il Selva con modi meno aspri viene a dire lo stesso, soggiungendo che invece del ripiego dal Sansovino praticato, sarebbe stato molto meglio di far girare quest' angolo col nudo pilastro e ciò tanto maggiormente che mediante la considerabile altezza della trabeazione aveva superata la difficoltà di fare la metopa quadrata nell' accoppiamento angolare della colonna col pilastro.

E giacchè siamo sul censurare riproviamo ancora nella facciata que' piedestalli riquadrati che in mezzo a tanta profusione di ornamenti avrebbero co' loro ripieni lisci dovuto lasciare riposare l' occhio un po' stanco pei tanti frastagli. Nè meritano elogio le decorazioni delle finestre del fregio alquanto rigogliosette, nè i capitelli jonici ornati nell' interno delle volute cosicchè la spira di quelle non spicca netta; nè i balaustri che presentano un profilo piuttosto sgraziato. E sì che il Sansovino sapeva sagomare le parti stupendamente quando voleva; e ne son prova oltre a cornicioni mirabili la porta jonica interna che mette alla così detta libreria elegantissima veramente, e l' altra più semplice, ma non meno elegante che è sul pianerottolo della scala introducente all' antisala. In essa non vi sono colonne nè ricchi ornati, ma come belle le proporzioni degli stipiti e delle mensole e come grazioso il frontispizio con quell' alto gocciolatoio! E qui i Miliziani gridano alto per quel frontispizio interno. I frontispizi, dicon essi, rappresentano il declivo dei tetti, che ha dunque qui a fare? Rispondesi che l' architettura non sempre deve tenersi costretta nelle regole fredde dell' arte; ma può anche talvolta a gran profitto giovarsi dell' accordo di ben contrastate linee, e di nuovi, benchè sobrii, ornamenti.

Sono analoghi in sontuosità e bellezza tutti gli ornati con tanta profusione sparsi in quest' edifizio, le volte del quale per giusti ed eleganti comparti e ricche cornici di rado hanno le uguali; e meravigliose sono eziandio per le dipinture degli sfondati, opere di celebratissimi pennelli.

Aveva incominciato a far murare il Sansovino queste volte nel 1545, e perchè potessero ben reggere le muraglie alla

grave spinta di un arco scemo, aveva disposte ogni cinque piedi alcune catene di ferro che a guisa di corde passassero attraverso il vano della libreria e rincatenassero l' una con l' altra muraglia.

L' opera intanto si proseguiva senza interrompimento e fu tirata innanzi sino ai ghiacci di dicembre i quali fortissimi in quell' anno impedivano la buona coesione del cemento, pure l' artista fe proseguire colla speranza che quelle catene dovessero portare buon frutto ed allontanare qualsiasi pericolo. Per mala ventura s' ingannò, perchè nella notte del 18 del citato mese la volta crollò ad un tratto con gravissimo danno di tutta la fabbrica. Le amarezze che ne derivarono al Sansovino furono infinite, fu messo in carcere e lungamente vi sarebbe rimasto se gli allievi e gli amici non fossero tutti sorti in sua difesa. Il danese Cattaneo con D. Diego Mendozza oratore di Carlo V si distinsero per i primi, l' Aretino fra i secondi. Non lasciò egli intentato mezzo alcuno onde discolparlo colla voce e colla penna, ed avvegnachè la mordace sua lingua era temuta, servì tal perverso suo costume ad ammansire taluno che senza questo timore di andarne punto non gli avrebbe forse dato ascolto. Per tante protezioni Jacopo uscì presto di carcere, ma queste non valsero a liberarlo dal pagare mille scudi di multa, e dalla perdita dell' impiego.

Abbandonata intanto la storta idea di rifar la volta di mattoni che dava spinta importabile a mura non grosse; fu fermata di cannicci, attaccandola ad un' impalcatura.

Assisteva Jacopo a quest' opera non già più come capo ma come modesto artefice; finchè ripensando i Procuratori ai suoi meriti precedenti, prima gli prestarono mille scudi essendo egli caduto in assai dimessa fortuna; poi pentiti di avere con troppo acerbo castigo punito il suo torto lo riposero nel perduto ufficio. Questo decreto menò molto rumore a Venezia, e gli amici del Sansovino fecero a gara nell' applaudirlo. Abbiamo sott' occhio due lettere scritte a Jacopo una del Card. Bembo, e l' altra dell' Aretino piene delle più ampollose gratulazioni (36). Il Temanza afferma che ritornato il Sansovino nel suo impiego diè interamente compito l' edifizio nel 1548, ma il sapersi

d'altronde che alla sua morte la fabbrica raggiungeva appena il decimosesto arco, e che lo Scamozzi la condusse a compimento senza punto alterare l'antico disegno (37), fece cadere interamente il racconto dello storico delle vite dei veneti architetti.

L'ingegno e l'operosità degli architetti di que' tempi davan loro tutta la libertà di esercitarsi a un tempo nelle opere del pubblico, e in quelle dei privati, e mentre si sarebbe creduto che il sobbarcarsi ad un'impresa così colossale qual era per esempio quella a cui attendeva il Sansovino, non gli concedesse tempo da potere deviare la mente ad altro, egli invece presiedeva ad opere che ne emulavano l'importanza. Niuno potrà negare che il palazzo Cornaro a S. Maurizio, disegnato da Jacopo nel tempo stesso che si fabbricava la libreria, non sia una di quelle moli da potersi a questa quasi paragonare.

Un incendio aveva nel 1532 d'assai danneggiato il palazzo dei Cornaro sul Canal grande a S. Maurizio. Giorgio figlio di Giacomo Cornaro, che era procuratore di S. Marco, avvisò di fabbricarlo di nuovo, ma più del primo magnifico; e ne affidò l'incarico al Sansovino che non si mostrò inferiore alla splendida volontà dell'ordinatore.

Un altro incendio arse, pochi anni sono, l'interior parte di questo palazzo, e siam perciò costretti di riferirci alle parole di chi lo vide per notare la maraviglia che recava lo scorgerlo compartito in maniera che, all'opposto di quasi tutti i palazzi di que' tempi, presentava nei moltiplici vani e nelle loro spartizioni tutte le medesime comodità che le presenti delicature rendono a noi indispensabili; quindi sale, stanze di diverse grandezze, gabinetti, anditi, corridori, e scale onde rendere a tutti que' luoghi libera l'entrata e l'uscita; e a cento altre simili cose aveva l'architetto provveduto. Non è dunque sempre vero che gli avi nostri fossero paghi di que' loro saloni e che certe agiatezze non curassero: v'era fra loro chi ricercandole al pari di noi ne godeva; ma quelli furono pochi, mentre noi ci siam recati a renderle necessarie in guisa da non poter senza quelle vivere. Ma le bellezze incontestabili di questa fabbrica appariscono nel prospetto. Il pian terreno, a parere anche del marchese Selvatico, può aversi per uno dei belli di Venezia.

Que' tre svelti ed ampi archi nel mezzo che servono d' ingresso portano un bugnato *pseudo-isodomo*, che si catena egregiamente colle altre parti e forma ricorrente all' occhio graditissima, sì colle finestre inferiori, sì coi mezzanini combinati con una regolarità tanto più lodevole quanto più difficile. Son del pari lodevoli quelle robuste pilastrate anch' esse bugnate che s' alzano a reggere la vigorosa cornice a modiglioni, una delle più ben profilate che l' arte presenti. I due piani superiori, jonico l' uno, corintio l' altro ad un solo ordine di foglie vanno ornati di colonne binate, partito, come abbiamo detto tante altre volte, contro cui gridano i vitruviani ed i miliziani, ma che produce armonia non disgiunta da quella apparente solidità che conforta lo sguardo (38). Degna di molto encomio è pure la trabeazione superiore secondo il savio uso dei predecessori di Palladio, alzata sino a oltre la metà delle sottoposte colonne. In tutte queste lodi non convenne il Diedo, adoratore un po' troppo passionato di tutte le regolarità Palladiane. Egli condanna, per esempio, tutto ciò che non regge colla filosofia dell' arte, e come qui son poche le cose che nel senso ch' egli intende con questa si possano conciliare, tocca ad una ad una cotali dissonanze, e consiglia i giovani architetti a tenersi da esse lontani. Dio ci guardi di opporci di fronte ad un uomo che stimiamo ed abbiamo venerato ed amato vivente qual maestro e fratello; ma l' ombra sua speriamo ci perdonerà se ci facciamo a dirgli che noi consideriamo tutta la filosofia dell' arte non nelle scarne e quasi ischeletrite forme che pretende darle il Milizia, ma sibbene nell' insieme d' un edifizio. E quand' esso non mascheri il fine a cui deve inclinare diremo che tutta la filosofia richiesta è osservata. L' aspetto del palazzo Cornaro ci annunzia, per esempio, nella grandiosità del suo prospetto che innalzavasi per servire di nobile abitazione ad uno dei primi ricchi, e dei più potenti aristocratici della Repubblica, e così stando non sappiamo trovare difficoltà di convenire che l' architetto ha usato di tutto il possibile razionalismo in tal guisa modellandolo. Ed a tanto non sarebbe forse potuto pervenire se tutte le parti con cui è costituito l' edifizio non vi fossero concorse. Non è dunque che noi dobbiamo andare in cerca delle parti ad una ad una, ma

sosterremo sempre che lo scopo filosofico è raggiunto dove scorgiamo che l' edifizio corrisponda pienamente al fine per cui venne fatto innalzare; quindi è filosofico il disegno di un palazzo che sta in rapporto colla qualità della persona, e sono egualmente per modo d' esempio razionali le facciate della zecca e delle carceri quando l' una a colpo d' occhio dia l' idea di un luogo dove sono conservati gli oggetti più gelosi dello stato, l' altra quello che serve a custodia o punizione dei trasgressori delle leggi. Ecco ciò che noi avvisiamo per senso razionale di un edifizio.

Un altro palazzo architettato dal Sansovino è pur quello sul Canal grande a S. Salvatore che era dei Dolfin poi passò ai Manin. Il Temanza ne loda la ingegnosa disposizione interna, sopra la quale non è più dato ora esternare opinione perchè fu quasi interamente mutata dal Selva. Bensì conservasi l'esterno, il quale attesta la valentia del Sansovino in cosiffatto genere di edifizi. Il piano inferiore composto di un portico ad archi è ornato di colonne doriche sulla cui trabeazione ricorre un poggiuolo continuo. Il primo piano è jonico, il secondo corintio; e le finestre sì nell' uno che nell' altro si mostrano arcate, sistema che piaceva al Sansovino perchè gli porgeva modo di alternare con ingegnoso contrasto le curve colle rette, e come quello eziandio che deriva per tradizione dai primi cinquecentisti (39). Questo sistema che associa robustezza ad eleganza, andò generalmente bandito dai Michelangeleschi; ma non così dal Sansovino, il quale, come fu già detto altrove, benchè attingesse talvolta a questo stile, dove si trattò di abbandonare alcune pratiche antiche non lo seguì. Il Sansovino, meno poche eccezioni, ha imitato il Michelangelesco per dare allo stile lombardo un certo tal carattere di magnificenza e di prospettività che sembrava a lui non essere stato perfettamente raggiunto. Quindi innestando questi due stili diede ai suoi edifizii un aspetto di singolare novità.

Il Sansovino non si limitò ai disegni dei palazzi, ma intere chiese furono dalle fondamenta innalzate di sua idea. Bisogna però confessare che se ottenne vanto nei primi, non riuscì altrettanto felice nelle seconde.

Deplorano molti Veneziani la distruzione della chiesa di S. Geminiano avvenuta nel regno italico onde dare lo spazio che richiedevasi al nuovo palazzo imperiale; edifizio che veramente non ha corrisposto all' aspettazione che se ne aveva. Ma esistendo que' tali che non vedevano mai bello in architettura, se tutti i precetti dettati da Vitruvio non erano perfettamente seguiti, non allentarono mai le loro critiche finchè non insorse il Co. Cicognara a scusare que' difetti che al Sansovino rimproveravano. Ma queste scuse divengono inutili facendosi a considerare con un occhio differente da quello de' suoi critici il disegno dell' interno di questa chiesa, dal quale esame facilmente si argomenta non potersi desiderare partito migliore di quello praticato dal Sansovino compatibilmente però colle condizioni cui dovè soggiacere accettando l' incarico non già di fondarla ma sì di compirla. Avvegnachè era questa già stata incominciata a fabbricare nel 1506 da Cristoforo del Legname sulle rovine dell' antica, la quale rimontava al secolo XII, ed il Sansovino subentrò a quest' architetto cinquant' anni dopo, trovandovi la tribuna terminata ed il resto in tal condizione che serviva al culto divino, per cui egli lasciando in piedi la tribuna, acconciò il rimanente di buonissimo gusto da non permettere che l' occhio dalle differenti maniere rimanesse offeso. Questo concetto opportuno all' interno ebbe forse di mira di estenderlo alla facciata, ed avrebbe anche con tutta la maggior facilità potuto eseguirlo comechè non era ivi costretto dalle medesime condizioni che aveva dovuto superare costruendo l' interno, ma pure non vi riuscì, in quanto la facciata di questa chiesa (della quale non possiamo avere altra idea che quella che ci somministra l' inciso disegno) è tozza nell' insieme, magra ne' profili, secchissima nelle trabeazioni; per le quali cose non poteva a meno di non scomparire a fianco delle magnifiche Procurative.

Flaminio Cornaro fu il primo ad attribuire al Sansovino il disegno della chiesa di S. Giorgio dei Greci, al quale facendo eco il Temanza aggiunse non esservi opera nè a Roma nè a Venezia che gli faccia più onore di questa (40). L' autorità di questo storico ed architetto benchè di molto peso non deve

però sempre ciecamente abbracciarsi, ed anzi non evvi cosa che faccia maggior torto quanto il tacere la propria opinione al solo scopo di seguirne un' altra in ossequio alla celebrità di chi la espose. L'età presente è meno difettosa in ciò dell' antica e forse talvolta prevale in essa il peccato opposto; ma d' altronde è innegabile che lo studio tanto maggiore che si fa oggi, a paragone del passato, negli archivi, ci ha condotti a rettificare molte notizie che prima senza questo esame non avevano altro appoggio che l' asserzione di qualche rinomato scrittore. Curando quindi poco il Prof. Giovanni Veludo quella dei due anzidetti storici, ed applicando alla compilazione dell' eruditissima guida di Venezia la quale fu poi pubblicata nell' occasione che si adunavano gli scienziati d' Italia in quella capitale (41) si decise di praticare delle investigazioni molto più rigorose di quelle che stimava avessero fatto gl' illustratori della chiesa di S. Giorgio, ed il risultamento ne fu che invece del Sansovino producono architetto di essa i rinvenuti documenti Sante Lombardi. Aveva preceduta questa scoperta la sagace critica del Selvatico, il quale ragionando sullo stile seguito dall' architetto di questa chiesa non scorgeva alcuna analogia con quello del Sansovinesco, e chiarissimo all' opposto vi trovava lo stile lombardesco, per cui senza poterlo affermare si limitò di esporne il dubbio, il quale è passato poi in certezza dopo i documenti pubblicati dal Veludo. Ma come questi fanno fede dell' architetto, non hanno però potuto servire a farci convenire col Temanza il quale decanta la chiesa di S. Giorgio per la più magnifica del Sansovino. Basta un' occhiata per giudicare se noi col Marchese Selvatico abbiamo torto o ragione di biasimare primieramente i profili della porta e delle finestre ed i loro stipiti e frontispizi. Facendoci poscia a considerare lo spazio occupato dalle loro parti ornamentali, non è in larghezza niente di meno maggiore dei due terzi del vano delle finestre. Una porta nana e sopraccaricata di un' altra e per soprappiù del pulpito. Ma questo è ben poco a paragone della facciata. Essa non presenta che un accozzamento confuso il quale toglie semplicità e quindi unità al pensiere nè sa compensare l' occhio con eleganti particolari. L' ordine inferiore ch' è composto

di que' soliti pilastri dorici a riquadri, e va sorretto da non sappiamo quanti zoccoli o piedestalli, chiude ne' suoi vani due finestre arcuate, non si saprebbe ben dire se magre o pesanti, perchè portano insieme unite impronte contraddittorie, vale a dire è pesante l' ornamento, magra invece la proporzione generale ed il frontispizio meschino. Fra tutti questi difetti sorprende come quella stessa mano disegnasse poi così bene la porta da non potere certamente stare al paragone delle parti anzidette, nè delle meschine finestre laterali, nè delle superiori, e tanto meno di quelle nicchie tozze fra i tabernacoli del second' ordine, e finalmente di quella specie, dice l' autore che abbiam preso a seguire, di *trabiccoli* (bisogna inventare dei nomi strani e capricciosi quando l' oggetto che si vuol descrivere è privo di vocabolo atto a rappresentarlo) che compiono la facciata e che facendo ufficio di cosa aggiunta dopo, mostrano di aver gran bisogno di quelle due ali incartocciate che li fiancheggiano a fine di non precipitare.

Ma dopo proposte tante cose da emendare quante ne bisognerebbero a questa facciata per poi perfezionata far giusto l' avviso del Temanza, come si proverà che sia opera di un Lombardi appartenente ad una famiglia che ha lasciati a Venezia monumenti cotanto onorevoli?

Censurando un edifizio non vuolsi già escludere ciò che può esservi anche di lodevole. Non lasciammo senza encomio la porta e con essa son d' altronde pregevoli i fianchi esterni, belli per sobria semplicità, per armoniche divisioni sono pure le nicchie superiori benissimo decorate. I fianchi principalmente risvegliano rimembranze così luminose delle maniere lombardesche, che unite alle altre che si scorgono nell' interno e nell' esterno della chiesa fecero dubitare al Selvatico se al Sansovino o ad uno dei Lombardi dovesse attribuirsene il disegno: e di Sante i citati documenti dicono chiaramente che sia.

Facendo murare a sue spese il giureconsulto Tommaso Rangone di Ravenna la chiesa di S. Giuliano, incaricò del disegno della facciata il Sansovino. Non erano ancora aperte interamente le fondamenta che la chiesa crollò, per cui gli fu anche allogata la ricostruzione interna. Ma essendo egli già vecchio,

poco dopo cominciata l' opera si trovò costretto di confidarne il procedimento al suo discepolo Alessandro Vittoria, il quale piuttostochè diligente esecutore del disegno del maestro, dubitasi dallo stile alquanto licenzioso che seguì, che vi mescolasse molto del suo.

Con quest' opera sembraci di poter compiere la serie dei lavori eseguiti dal Sansovino a Venezia, non avendo degli altri citati dal Moschini eguale certezza da non dubitare ch' egli, benchè più diligente di quanti descrissero prima di lui Venezia non sia potuto cadere ne' medesimi abagli ne' quali incorsero tanti scrittori di *Guide* timorosi della troppa fatica che esigono le minute ricerche, per cui si son poi venuti copiando l' un l' altro.

Tralasciamo di notare che il silenzio del Temanza ci tiene in forse se sia disegno di Iacopo la chiesa di S. Martino (42). Si adoperò egli per la chiesa di S. Maria *Mater Domini* che condusse a compimento. Pare operasse nell' altra di S. Salvatore rimasta imperfetta dopo la morte di Tullio Lombardi. Le vicende che gli avevano impedito di continuare a presiedere alla costruzione della chiesa di S. Giuliano lo persuasero ancora d' incaricare il Vittoria d' invigilare alla fabbrica della tribuna della chiesa di S. Fantino restata interrotta per la morte dell' architetto (43). Avrebbero precedute di alcuni anni queste opere quella dell' anzidetta chiesa di S. Martino che il Moschini dice disegnata dal Sansovino, ed il Milizia considera fra quelle che maggiormente l' onorano; ma il silenzio del Temanza ci tiene oscitanti a prestare ad ambedue tutta la necessaria fede. Diremo piuttosto che il Moschini chiaramente seguì un' antica tradizione la quale vuole disegnata da Iacopo la facciata dell' Oratorio di S. Giorgio degli Schiavoni, quando invece per le erudite investigazioni del professor Paravia ci troviamo ora informati, mediante la scoperta dell' originale contratto, che l' autore se non dell' interno almeno della facciata fu maestro Zuanne (ossia Giovanni) proto dei muratori dall' arsenale; ed è quello stesso Giovanni da Zan che diede nel 1563 il disegno per restaurare la chiesa di S. Secondo in Isola, ora soppressa, altrove lodata. Quest' architetto era sepolto nella chiesa di S. Domenico la

quale fu distrutta per racchiuderne lo spazio nei pubblici giardini; e l'erudito Cav. Emanuele Cicogna nel primo volume delle iscrizioni Veneziane foglio 143 ci ha conservata l'epigrafe del suo sepolcro « *sepoltura de Zuane de Zan et suoi eredi* »; semplicissima iscrizione la quale indica la modestia dell'uomo che la fece scolpire, siccome la modestia di lui ci è novella prova del suo valore nell'arte (44).

Le stesse dispute che sono insorte nel giudicare se alcune fabbriche fossero, o no, disegnate dal Sansovino, ci servono di argomento per stabilire che lo stile da lui seguito non era sempre eguale, e che appunto la fervidezza di sua immaginazione lo guidava ad imitare ora il classico, ora quello che da questo si dilungava: ma d'altronde rimane sempre esclusa dalle sue opere ogni espressione servile, intravedendosi anzi nella loro originalità alcun che di attinto dalle prime istruzioni ricevute dai patrii maestri. Il tipo toscano non vien meno in Sansovino sebbene talvolta egli siasi studiato di nasconderlo. Tal velo non ci fu mai di ostacolo a distinguere le opere di questo architetto dalle altre dei suoi coevi e singolarmente dalle palladiane, le di cui differenze sono tanto considerevoli da non potersi i due stili (a nostro avviso) fra loro confondere. Ma bisogna però confessare che quella chiarezza che noi vi scorgiamo non ve la rinvenne il Fossati quando comprese fra le opere del Palladio l'interno cortile dell'Università di Padova (45); e prima di lui lo giudicò il Temanza, il quale però non stette gran tempo a cambiare di parere (46). Investigatone egli le parti convenne nella quasi generale sentenza che il loggiato del cortile sia disegno del Sansovino, e il Selvatico aggiunge essere opera di sì gran pregio da non ritrovarsi a Padova altra che la superi in nobiltà di stile, convenienza, e correzione di proporzioni (47).

Sono rari nella storia i nomi di quegli architetti che hanno potuto emulare l'operosità del Sansovino, la quale non venne attenuata neppure dalla stessa decrepitezza.

Nelle capitali nelle quali egli dimorò ha lasciato discepoli. In Roma e a Firenze seguivano le sue massime Nicolò detto il Tribolo, il Solosmeo, Luca Lancia, e l'Ammanato. In Venezia attuavano molte delle opere a lui allogate ma non intraprese, o

non condotte a perfezione, e diventarono artisti di gran valore Danese Cattaneo di Carrara, Iacopo Colonna Veneto, Girolamo da Ferrara, Tiziano da Padova, Francesco Segola pure da Padova, Desiderio da Firenze, Pietro da Salò, Tommaso Lombardo da Lugano, e finalmente quello agile quanto licenzioso ingegno di Alessandro Vittoria da Trento, che il Vasari quasi sempre parco nel dispensare la lode chiama *rarissimo ne' ritratti.*

Non è nostro scopo parlare di tutti, ma solo di alcuni che si distinsero nell' architettura chè discorrendo anche degli altri i quali si dedicarono alla scultura, ci troveremmo ora più che mai in obbligo di citare non solo le opere che principalmente innalzarono la fama di Sansovino, ma anche quelle de' suoi discepoli: lo che non essendo nostro ufficio, tralasciamo di descrivere i grandiosi monumenti scolpiti e disegnati da lui e dalla sua scuola in Venezia, benchè vadano in questi compresi tanti ornamenti architettonici costituenti il perfetto loro insieme. Di tutto ha già dottamente ragionato lo storico dell' italiana scultura, nè tali cose saremmo in grado di esporre con superiore erudizione e chiarezza di lui.

L' amore che erasi diffuso in tutte le classi culte e civili per gli studi dell' antichità greche e romane stimolava molti, i quali si applicavano all' architettura ad andare, non appena avevano compiuti i primi studi in patria, a perfezionarsi in Roma. Così fece il Sansovino, il quale dalla nobile gara di tanti giovani suoi pari che trovò in quella capitale ebbe anche a ripetere i grandi progressi fatti nell' arte.

Fra questi giovani uno di quelli di cui più può gloriarsi l' Italia di aver posseduto, era Michele Sanmicheli di Verona, il quale dopo essere stato istruito da Giovanni suo padre nell' architettura civile e dal cugino Michele nella militare partì per Roma allo scopo di ritrarne quel maggior profitto che non sperava raggiungere rimanendo più lungamente nella patria; la quale sebbene doviziosa di antichi, pregievolissimi monumenti, non poteva mai emulare Roma. Tanto meno poteva egli in Verona sperare di profittare dalla gara che nasce dalla concorrenza di molti i quali si applicano ai medesimi studi. Appena giunto Michele a Roma si dedicò interamente ad esaminare e misurare

tante moli che sebbene in gran parte rovinose pure dai loro venerandi avanzi davano luogo a comprenderne l'insieme. E quindi con questo suo non mai interrotto esercizio apprese a penetrare lo spirito dell' antico, a ricercare le cause, a scoprire le ragioni e le vie segrete per le quali l'anima nostra è tocca e scossa da quelle grandi impressioni semplici e varie che si provano alla loro vista.

Il profitto negli studi corrispondeva in Michele alla grande sua applicazione. Perchè poi alla coltura accoppiava modi molto gentili e delicati nel conversare, non andò guari tempo che amicatisi molti nobili fu anche richiesto dell' opera sua da molti personaggi distinti per titoli e dottrina.

Gli Orvietani furono i primi ad incaricarlo di proseguire i lavori del loro duomo e quant' egli operasse per condurlo alla presente perfezione può meglio sapersi dal P. Della Valle che ne ha tessuta la storia che da noi, esimendoci dal descriverne tutte le parti essendo varie e di un'importanza minore di molte altre opere di cui dobbiamo ragionare. Intanto che si tratteneva il Sanmicheli in Orvieto, non tralasciava di condursi di tempo in tempo ne' luoghi vicini, fra' quali a Montefiascone dove eragli stato allogato il disegno del duomo. Benchè questa sia una delle prime sue opere, non manca d' intelligenza e di eleganza molto superiore a quella poteva aspettarsi da un giovane; per cui duolci che una sola parte ne rimanga, essendo andata l' altra in fiamme in un incendio accaduto nei primi anni del secolo XVII.

Presentasi la chiesa ottagona con sfondati circolari a ciascun lato, eccetto la porta d' ingresso e la tribuna dicontro (sebbene angusta) ov' è il maggiore altare e il coro. Colonne quadre d' ordine dorico ornano l' ottagono, e sostengono una semplice ma conveniente trabeazione senza triglifi. Il Sanmicheli non aveva fatta innalzare che la sola cupola inferiore di pietra cotta, la quale andava poi coperta da una seconda di rame o di piombo. Dopo l' incendio non si ebbe più verun riguardo di seguire il disegno da lui lasciato; chè invece Carlo Fontana con un altro capriccioso e barocco influì poi a quel disaccordo che ora si ravvisa entrando nel duomo la cui parte inferiore sta in perfetta opposizione colla superiore (48).

Dirigendo il Sanmicheli la costruzione del duomo invigilava altresì ai lavori che si eseguivano in Orvieto, dove muravasi con suo disegno nella chiesa di S. Domenico una camera sepolcrale per la famiglia che il Vasari dice Petrucci, e il Temanza Peruzzi di Siena. L' idea di cangiare il formato dei sepolcri fissi nei muri in camere sepoltuarie conciliavasi col regnante entusiasmo imitativo delle antichità romane per cui fin dai tempi del Sanmicheli si fabbricarono inferiormente alle chiese delle camere aventi l' aspetto di cappelle mistilinee o circolari. Non sono però molti gli esempi, comechè tal costume presto cangiò con l' accrescersi nelle chiese i mausolei. Il Sanmicheli nella cappella anzidetta adottò la pianta ottagona ornata sobriamente di pilastri dorici, coperta da volta a botte, la quale posa in una semplice, ma nel tempo stesso elegante trabeazione. (49).

Scioltosi Michele dalle opere di Orvieto e di Montefiascone, dove tuttodì esistono case e palazzetti che indicano il suo stile, si condusse di nuovo a Roma dove ampliando e rendendo anche più intimi i rapporti che già aveva con molti cospicui personaggi, ebbe anche la ventura di trovarsi all' elezione del nuovo Pontefice, la quale essendo caduta nella persona del Card. de' Medici di cui godeva già la protezione, trovò in Clemente VII (nome ch' ei s' impose) la medesima benevolenza che aveva prima esperimentato.

La poca buona armonia che passava fra il Papa e l' Imperatore Carlo V. faceva fortemente temere che l' esercito di questo potente Monarca fosse per dirigersi verso Roma per cui Clemente era impegnatissimo a prevenire i disastrosi successi; e le fortezze che aveva nello stato trovò necessario che fossero ben esaminate, e in esse a tutti i risarcimenti si provvedesse. A tali ispezioni destinò Antonio Sangallo e Michele Sanmicheli, ordinando che dirigessero i primi passi a Parma, e Piacenza ove il pericolo, come luoghi di frontiera, era a temersi prossimo e grave.

Quì pertanto è a riflettere che il Sanmicheli, come si disse altrove, fattosi esperto tanto nella civile che nella militare architettura in patria, nel trovarsi questa volta col Sangallo, con Francesco da Viterbo e con molti altri ingegneri la storia non

ha potuto tramandarci memorie degne di lui le quali almeno siano paragonabili con quelle che ci trasmise delle altre costruzioni da lui eseguite in Venezia e nelle città di terra ferma, e nelle isole soggette alla Repubblica.

L' amore che aveva il Sanmicheli per l' arte che professava lo rese anche sordo ai dettami della prudenza, per cui condottosi a Padova inoltrossi talmente nei fortilizii che la difendono che caduto in sospetto di traditore fu carcerato. Interrogato dai giudici delle cagioni che l' avevano indotto ad un procedere opposto alle leggi, se ne scusò con tanta semplicità, e schiettezza che fattasi palese la sua innocenza non solo andò sciolto dalla pena, ma scopertolo il capitano istruito più di quant' altri mai nelle opere di fortificazione, lo invitò a rimanere al servizio della Repubblica: ed il Senato medesimo si adoperò perchè il Pontefice gli accordasse buona licenza.

Questa ottenuta, e passato il Sanmicheli agli stipendii dei Veneziani, si restituì alla sua patria e quivi incominciò veramente a farsi conoscere per quell' ingegnere ch' egli era.

Insino dai primi tempi dei Comuni italiani, dice il ch. Ricotti (50), era stata l' architettura militare una occupazione speciale d' uomini che venivano chiamati ed assoldati a giornata o ad opera, senza che perciò fossero ordinati militarmente. *Da ingegno (engin) macchina, ordegno,* provenne il titolo d' *ingegnere* a cotesti privati artefici del disegnare, e comporre macchine oppugnatrici e difensive, scavare le mura, metterle in puntelli, agevolare insomma l' attacco, e la difesa. Genova e Pisa forse atteso le più strette e antiche relazioni loro coll' oriente erano salite in molta fama, quella per gli scavatori, questa per gl' ingegneri e meccanici. Di quivi tali artificii si erano estesi a tutta l' Italia e l' Europa se ne era approfittata. Era pure in mano d' uomini privati la costruzione delle fortezze e la fabbricazione della polvere e di tutti gl' istrumenti di guerra. Così si condusse l' arte sino alla fine del secolo XV quando i mirabili effetti delle artiglierie, e l' applicazione delle mine alla espugnazione delle piazze aprirono una nuova e bellissima strada di onore agl' ingegneri italiani. Dapprima secondo che il tempo mostrava metodi più spediti e certi di battere le piazze

cercavansene parziali rimedi, sbassavansi le mura, scarpavansi, terrapienavansi; miglioravasi il fosso e la strada coperta, pensavasi alla difesa degli angoli salienti, ravvicinavansi le cortine racconciavansi i merli, i rivellini, le torri.

Ma questi non erano se non se freschi germogli sopra fracido tronco. Il vero principio costitutivo dell' arte moderna del fortificare non si conosceva, tuttavia Francesco di Giorgio Martini senese, del quale abbiamo già in molti luoghi di queste storie ragionato, disegnando i primi bastioni in Italia e già avendo descritto le mine, separò per sempre con quel trovato l' antica dalla moderna scuola e di quanto la prima aveva ammagrito le difese estollendole, di tanto la seconda ingrossò abbassandole. Molte delle quali circostanze non furono lasciate senza peculiari considerazioni in uno dei precedenti capitoli; avendone raccolti i maggiori lumi dal Promis maestro superiore a quanti ne conosciamo dell' epoca nostra in Italia.

Pochi fatti sconnessi, nè pienamente osservati, individuali istruzioni anzichè verità provate e assentite furono sulle prime i fondamenti dell' architettura militare. Del resto non scuole, non libri, non consorzio, non esperienze altrui che ne facilitassero lo studio.

Tali furono le prime prove, non che dell' architettura militare, delle belle arti, e di tutte le discipline che sono basate sopra l' esperienza e l' analogia. Per la qual cosa non faccia maraviglia se nella povertà di nozioni precise e speciali l' ingegno alto e potente abbracciasse parecchi studi ad un tempo stesso e nella pratica in se li riunisse. Fra questi uomini privilegiati non può dubitarsi che non sia il Sanmicheli, il di cui valore tanto innalzossi da attribuirgli l' invenzione dei bastioni angolari, dai quali ebbero ad originare i grandi progressi fatti dall' architettura militare. Il march. Maffei ragionando del bastione della Maddalena a questa foggia fatto murare intorno al 1527 dal Sanmicheli radente la cinta di Verona, si studia a tutt' uomo di dimostrare che non essendo stato costruito prima di questo un simile bastione, non si possa negare a Michele l' invenzione di essi, e che perciò dagli effetti che da quelli si esperimentarono si può anche argomentare che con tale suo

trovato si accrebbero le difficoltà di oppugnare le piazze munite di bastioni angolari. Non ostante però tutte le sue ragioni non mancano oppositori a questa scoperta.

Il frammento di un disegno di Leonardo da Vinci trovato dal dottissimo matematico Cav. Venturi di Modena ci rappresenta la figura di due bastioni rotondi che mettono in mezzo una cortina, dinanzi alla quale è delineato un rivellino, e sotto di carattere di Leonardo *disegno del revellino per un forte.* Altre due figure rappresentano similmente due bastioni rotondi, la terza un quadrato. Non basta: il Tiraboschi dubitando di dover concedere al Sanmicheli questa invenzione, dichiara nascere in lui tale incertezza dalle parole di Bernardino Baldi, il quale lodando Battista Comandino padre di Giovanni dice fosse il primo che nelle mura di Urbino trovasse la forma dei baluardi che si usano nelle fortificazioni moderne, ed adattasse in modo gli orecchioni che coprissero e difendessero le cannoniere dei fianchi, e le cannoniere sì fattamente che difendessero le facce de' baluardi e le cortine. E sebbene egli è vero che sono molto piccoli e inefficaci, considerato l' uso di questi tempi, è perciò da considerarsi che il modo dell' oppugnare ed espugnare di quel secolo e la difficoltà del sito non ricercavano fabbrica maggiore.

Questo discorso del Baldi può facilmente spiegarci che i bastioni del Comandino per la loro piccolezza, e forse per la forma quadrata e non angolare variassero da quello della Maddalena; imperocchè se i bastioni di Urbino avessero avuta tutta quell' importanza che realmente or si accorda a quelli del Sanmicheli, il Duca di Urbino che a que' tempi si trovava generale degli eserciti della repubblica non avrebbe lodata come fece quest' invenzione, e tanto meno l' avrebbe fatto il Vasari assai parco delle sue lodi agli artisti che non erano fiorentini, il quale scrivendo la vita di quest' architetto afferma che il modo di fare i bastioni a cantoni (cioè con angoli) fu invenzione di Michele perciocchè « prima si facevano tondi, ed appresso ......
» fu anche sua invenzione di fare i bastioni con tre piazze ....
» il qual modo di fare è poi stato imitato da ognuno, e si è
» lasciata quell' usanza antica delle cannoniere sotterranee chia-
» mate casematte ».

Tali riflessi dileguano a parer nostro l' incertezza nella quale era il Tiraboschi. Passando poi fugacemente al disegno di Leonardo il quale, oltre che non rappresenta se non un bastione quadrato e non mai angolare, poteva essere stato ignorato dal Sanmicheli per cui all' opera sua quella di Leonardo non poteva certamente apportare lume veruno; noi ci associamo perciò al parere del march. Maffei, e non possiamo a meno di non accordare al Sanmicheli l' onore di una scoperta, che l' invidia dei suoi emuli cercava con ogni mezzo si conservasse nascosta; ma che tutti i moderni scrittori di militari discipline si sono impegnati di pubblicarla.

Gli anni in cui sopravisse il Sanmicheli a quest' opera furon tutti impiegati da lui a benefizio della repubblica, e la storia dei provvedimenti ch' essa intraprese onde riparare ai gravissimi disastri patiti nella guerra della famosa lega e ad evitarne dei nuovi, diremmo quasi associarsi colle opere di questo nostro architetto.

Negli esami che avevano praticati i due deputati della Repubblica Andrea Gritti e Giorgio Cornaro in tutte le città di terra ferma che in virtù dei trattati dopo la pace erano ritornate in potere della Repubblica, principale loro scopo furono le fortificazioni di Salò, di Peschiera, Bergamo, Brescia, Crema, Verona, Padova, Treviso, Rovigo, Udine e di tutte le piazze del Friuli. Quelle che riconobbero bisognevoli di riparazioni e di difese non le trascurarono certamente, finchè venuto agli stipendii della Repubblica il Sanmicheli lo incaricarono di fortificare alla maniera da lui inventata le piazze di Verona, di Brescia e di Bergamo. Non aveva appena compiute queste opere che vedendosi stretta la Repubblica da sempre nuove necessità di porre un forte argine alla potenza di Solimano II il quale minacciava d' invaderle i possedimenti in Levante, spedì il Sanmicheli a Corfù ove prontamente ammigliorò la difesa di quelle piazze tanto che procurò che inutili riuscissero tutti gli sforzi di Solimano, il quale dopo un breve assedio dovette ritirare l' esercito con poco onore delle sue armi.

Il buon esito di questa sua prima spedizione consigliò il Senato a trar profitto de' suoi talenti in una seconda di tanto

maggiore importanza di quella. Tornò il Sanmicheli in Levante, fortificò Candia e Canea con bastioni angolari e piazze basse ne' fianchi coperti da orecchioni. Fortificò eziandio Rettimo e Settia piazze importantissime; e nella Morea murò tutta la fronte di Napoli di Romania, ceduta poco dopo ai Turchi in vigor di una pace. Quantunque non fossero tutte queste opere compiute ad un tratto; le più esposte però furono ridotte in istato di resistere validamente agli attentati dei nemici.

Intanto che Michele si tratteneva in Morea a presiederle, il di lui nepote Giovanni Girolamo dirigeva le fortificazioni di Zara, e comechè espertissimo anch' egli poteva in queste procedere senza bisogno della sua presenza, così a lui le affidò, ritornando egli a Venezia richiestovi dalla necessità d' intraprendere un' opera dal di cui esito dipendeva l' immortalare, o no, il suo nome.

Benchè i Veneziani fossero venuti in pacifici accordi con Solimano, il suo carattere torbido e feroce li teneva in continui timori. Riflettevasi in Senato che se molto erasi già fatto per la difesa delle terre del Levante, molto ancora rimaneva a fare per difendere la capitale da un attacco violento ed improvviso dei Turchi. Il porto di S. Andrea del Lido che è il più vicino a Venezia era difeso da un antico castello ricostrutto dal Doge Steno dopo la famosa guerra di Chioggia; le opere di fortificazione che vi si erano fatte dopo si tenevano insufficienti a resistere ad una flotta che fosse venuta ad assalirlo. Sul lato opposto al castello estendevasi un alto scanno di sabbia circondato da palafitte collo scopo di mantenere l' acqua incassata, e sopra vi sorgeva un torrione simile a quello che era dall' altra parte, inetti ambedue a qualunque resistenza. Sommamente importava munire con un solido fortilizio quel sito, perchè era l' unico pel quale una flotta potesse entrare nelle lagune. Questa era l' opera che il Senato affidava al valoroso Sanmicheli, da cui dipendeva la durevole sua rinomanza.

Le più grandi difficoltà consistevano nel preparare alla divisata mole robuste fondamenta. Con sapiente previdenza egli apprestò prima tutti i materiali, fasciò poi un tratto di quello scanno con doppie palafitte a cassa riempiute di buona terra.

Indi scavate le fosse in cui dovevano porsi i fondamenti, consolidò il loro fondo con distesa palafitta reale, contrastando però sempre colle acque che da ogni lato penetravano. Finalmente facendo di continuo lavorare le trombe giunse a vuotare quelle fosse di modo che potè con sicurezza dar mano alla costruzione. Allora con grossi e pesanti massi di pietra d'Istria dispose un primo strato riempiendo di robuste costrutture ogni vuoto con buon cemento di pozzolana e calce. Progredendo di strato in strato assestò le fondamenta, sino al livello dell' alta marea, e lasciatele rassodare per qualche tempo, come dovrebbe farsi in ogni nuova fabbrica, fè lavorare agli squadratori le bozze e tutte le pietre da taglio che dovevano entrare nell' edifizio. Sicuro che le sue fondamenta avrebbero sorretto senza cedere, lo immane peso, incominciò e proseguì il lavoro con incredibile celerità, e mostrò in breve tempo a Venezia ed al mondo un capo d' opera di bellezza e di forza.

Il Vasari fu dei primi a descriverlo, seguito poscia dal Temanza, che abbiamo scelto a nostra guida, disperando di potere descrivere quest' edifizio con maggior limpidezza e diligenza di quella che lui seguì.

La fronte del castello ha cinque facce: quella di mezzo è come un bastione rotondo con sue cortine laterali che sugli estremi ripiegano all' indietro e formano le due testate. Nel mezzo del bastione risalta in fuori un' ornatissima porta di tre archi con colonne e sopraornato alla dorica di assai elegante e soda struttura. L' arco di mezzo è aperto ad uso d' ingresso; gli altri due sono chiusi, ma tengono cannoniere, per due grossi pezzi d' artiglierie. Ha il bastione otto cannoniere per parte, sette per ciascuna delle cortine e cinque ad ognuna delle due testate. Sicchè in tutto vi sono settanta cannoniere oltre le due laterali alla porta. Tutta l' opera è di grossi massi di pietra d' Istria lavorati a bozze con bel cornicione che la recinge. Ogni cannoniera è un arco con mascherone nel serraglio di eccellente maestro. La soglia ossia corda di questi archi è a fior d' acqua dimodochè l' artiglieria giuoca sempre sull' orizzonte della stessa.

Le artiglierie sulla destra battono l' ingresso dalla parte di mare di modo che entrando in porto una flotta nemica le sue navi sarebbero sempre colpite di fronte, senza che neppure un tiro andasse fallito. Dentro della porta v' è un ampio vano per numeroso corpo di guardia. Una continua galleria, ossia casamatta, ricorre internamente su tutti e cinque i lati, sulla quale rispondono i fornici delle cannoniere: di rincontro ai quali altri fornici ossia ricetti vi sono che servono di sicuro ricovero alle milizie e danno comodo all' allestimento di tutto ciò che può occorrere pel maneggio delle artiglierie.

Tutto è a volto reale di cotto con spiragli e sfogate aperture sotto il terrapieno per l' uscita del fumo. Gli spalti, li terrapieni, le piazze, ed i quartieri sono di tale ampiezza che castello più comodo e più terribile di questo non si può mai dare. Sopra gli accennati fornici, ossian ricetti, c' è una specie di spalto con parapetto fornito di grossa artiglieria e nel mezzo rispondente all' interno ricetto della porta rileva l' antico torrione pure con altra mano d' artiglieria il quale fa ufficio di cavaliere e scopre e domina tutto d' intorno l' orizzonte del mare e delle interne paludi. Nella fronte di esso torrione v' è l' iscrizione seguente:

Ne quid urbi natura omnium minutissime deesset
Haec propugnacula decemviri posuere
Aloysio Mocenico Principe
Anno magnae navalis victoriae.

Il Doge, il Senato, il Consiglio dei dieci plaudendo all' architetto si compiacevano di aver dato impulso ad innalzare un monumento grandemente vantaggioso ed onorevole alla patria; ed il popolo ripeteva unanime le medesime gratulazioni. Così essendo, chiunque abbia ben penetrato nella natura del cuore umano non s' induce certamente a credere che in mezzo a tanti plaudenti non esistessero maligni ed invidiosi i quali si studiavano di far volgere l' universalità del popolo dall' espressa favorevole opinione nel biasimo e nel disprezzo. Il Vasari, il quale ha narrate tutte le circostanze che hanno accompagnato il procedimento di questo solenne edifizio, non ha tralasciato di dire che i nemici del Sanmicheli spargevano che il castello sarebbe

caduto al fragore di tante artiglierie, non essendo robusto in guisa da non far temere che cedesse a quello strepitoso commovimento. Le voci anche di pochi trovarono tosto ascolto: e queste moltiplicandosi fu indotto il Consiglio ad ordinare l'esperimento onde riuscendo felice imporre poi silenzio ed arrestare i timori che si erano suscitati. L' esperimento ebbe luogo e l' esito corrispondendo pienamente alla buona aspettativa del Consiglio i maligni si tacquero, ed il castello di S. Andrea al Lido fu reputato come l' antemurale della repubblica (51). E se Venezia, soggiunge il Selvatico, guadagnò un capo lavoro di forza e di sicurezza, non guadagnò meno l' arte ch' ebbe in esso un mirabile modello da consultare per le decorazioni convenienti alle porte delle fortezze. Quelle bugne benissimo tagliate e fin sulle colonne continuate, coi bassi archi a bella posta foggiati, poco più che di un quadrato e mezzo, quel cornicione colossale tenuto di una dimensione più rialzata di quella prescritta dai precettisti, quelle cannoniere ad arco scemo, quei mascheroni giganteschi sulle chiavi degli archi maggiori, quell' onda maestosa del mare che venuta di lontano furiosamente cacciata dal vento si frange impossente al piede della mirabile mole formano un complesso che spira fierezza e vigore e mette non sappiamo quale pauroso riguardo nell' animo. Ingrato disaccordo a sì grande bellezza reca l' attico aggiunto dopo la morte dell' architetto, la qual cosa com' è indicata dalla difformità dello stile di questo con l' insieme, lo è parimenti dalla postuma infissa iscrizione.

Descrivendo questa facciata la nostra mente va fugace a rincontrare un' altr' opera del Sanmicheli la quale avendo con questa una tal quale analogia la emula in bellezza e convenienza.

Di quanti scrissero delle opere del Sanmicheli niuno, a parer nostro, sentenziò con pari rettitudine degli editori dei disegni delle fabbriche di quest' architetto, i quali dissero (52) che la porta nuova da lui disegnata intorno al 1540 a Verona può servire di archetipo a tutte le porte di città. Non dicasi che sia ardita questa sentenza senza aver prima esaminato diligentemente il disegno del Sanmicheli. La porta di cui si ragiona

occupa un' area quadrilunga fra due bastioni in mezzo alla cortina. Il corpo di mezzo del pianterreno è diviso in tre vani, uno maggiore corrispondente all' ingresso e due laterali. Al fianco dei minori sorgono due scale a cordone e a due branche, la prima giunge ad un pianerottolo e piegandosi in giro per facilitare la scesa ritorna colla seconda a piombo della prima. Quattro piloni isolati sostengono il corpo di mezzo, e questi rilevati a pilastri e contropilastri con capitello dorico ed archi maggiori e minori con porte rettangole che danno ingresso ai gran vani occorrevoli alle milizie a cui è data la custodia della porta. Sopra questi ricorre una cornice architravata sulla quale s' incurvano le volte a pieno centro. Altre due aperture all' estremità della facciata verso la città discendono al piano del fosso per dare ingresso alle casematte delle cortine. Tutta l' opera è a bugne scabramente scompartite e di tufo estratto dalle cave poco lontane dalla città. Il tetto è pure di tufo atto a reggere al maneggio delle artiglierie di ogni calibro, mirabile per la sua costruzione e per la solidità.

Entrambe le facciate sono d' ordine dorico. L' esterna ha il corpo di mezzo risalito a pilastri e colonne alle quali tien luogo di base un dado continuato. Tutto questo corpo rilevato sorge sulla scarpa della cortina che s' innalza a piramide dal profondo del fosso. La trabeazione è sormontata dal frontone alto più d' un sesto dalla sua base. Un' attica investe l' anzidetto frontone e sopra un cubo quadrilungo era un tempo il leone gloriosa insegna della Repubblica (53).

La facciata rivolta alla città ricorre tutto il quadrilungo. Il corpo di mezzo è simile al di già descritto; ma qui l' ordine ricorre in ritiro dall' uno all' altro estremo della medesima facciata. Ai fianchi dell' attica i due vani rettangoli servono ad illuminare l' interno.

Le iscrizioni scolpite nei fregi laterali indicavano il principato di Andrea Gritti nel quale fu innalzata la porta, i nomi di quelli che l' hanno presieduta e finalmente dell' architetto che l' ha ideata (54).

Per quanto grande possa essere la diligenza che si usi nel descrivere un monumento, non potrà mai paragonarsi alla

cognizione che di questo si acquista vedendolo delineato; per cui sarebbe pretender troppo il volere che il nostro lettore si chiamasse soddisfatto delle sole nostre parole, trascurando poi di porger l' occhio sulle tavole che testè gl' indicammo. Le veda, e le esamini, e siam certissimi ch' egli riflettendo sul giudizio che se ne fece non dubiterà di seco noi convenire esser questa in rapporto al soggetto una delle opere più cospicue d' italiana architettura. Per quante porte di città abbiam vedute non ne abbiamo trovata alcuna che la superi in convenienza. Volgendo lo sguardo alle innalzate nei secoli di mezzo non presentano queste che una semplice apertura alle mura che circondano le città, alla quale sovrasta un torrione merlato, e di questa foggia di porte risalendo anche alle Longobarde abbiamo in più luoghi di queste nostre storie ragionato. Le porte che si usarono aprire nelle città precedenti al secolo XV sonosi imitate anche in appresso, meno pochissime variazioni, rispondenti spesso a rozzi e semplici ornamenti. Fu nel secolo che ora trascorriamo che anche i disegni delle porte delle città si volsero all' imitazione del classico romano. Più sopra abbiamo rapidamente toccato che il Falconetto a Padova fu dei primi architetti a darne alcuni saggi, ma abbiamo detto ancora che da questi non si è rilevata quella convenienza che riteniamo essere la base fondamentale di ogni edifizio. E come potrassi mai dire conveniente all' uffizio di cui si ragiona un arco sostenuto da colonne binate che s' innalzano sopra alti piedestalli con un attico che lo corona e superiormente statue e trofei? Tralasciamo che quest' arco fiancheggiato da grosse mura lisce pendenti a scarpa forma con esso un disgustoso disaccordo; ma non possiamo tacere che innalzato in questo luogo non ha veruna rispondenza collo scopo cui questi archi venivano nell' antichità innalzati in memoria di qualche prode duce cui la patria riconoscente dava una pubblica testimonianza. La porta, che deve indicare il carattere sempre severo della città nella quale si entra, non può quindi recare un' idea speciale di persona, o di cosa che quella riguardi; per cui l' arco, deve sorgere in un luogo spazioso della città preferendo sempre quello che abbia un rapporto qualunque col soggetto che si vuole onorare.

Il Sanmicheli sebbene coevo al Falconetto vide la cosa molto diversamente da lui, ed incaricato di edificare una delle porte principali della sua patria, previde che ad una città fortificata conveniva erigerla di uno stile perfettamente analogo. Seguendo però semplicemente tale divisamento conobbe ciò non essere agevole imitando soltanto le antiche o al più modificando nelle moderne quelle parti che, attese le acquistate maggiori cognizioni nell' architettura militare moderna, avevano variato dalle antiche stante la diversità delle armi che si adoperavano allora a paragone delle altre che erano presentemente in uso. La difficoltà dunque consisteva in questo che all' antico formato delle porte doveva aggiungersi tutto ciò che l' eleganza e la leggiadria della moderna architettura civile presentava. Per cui il Sanmicheli ornò la sua porta non già come si fa da molti in guisa che l' ornamento sia considerato come parte principale, ma fece dipendere l' ornamento dal carattere dell' edifizio. L' ordine dorico che praticò ricorrente tutto il rettilineo della porta lo tenne in una proporzione inferiore a quello che si costuma in edifizii meno severi di questo, altrettanto fece della trabeazione e degli archi, comprendendo il tutto in uno scabroso bugnato, per cui diede all' insieme quell' armonia richiesta da una porta di città. Il leone che la sovrastava nel suo isolamento dava a divedere non esservi collocato che ad indicare la soggezione della città a S. Marco, perciò stemma, insegna della Repubblica; nè altro ornamento fuor di questo si rinviene in questo vero capo d' opera di architettura civile.

Quanti parlarono dei monumenti Veronesi, ed il marchese Maffei per il primo, le lodi che han dato a questa porta (55) le hanno altresì estese all' altra del *Pallio* disegnata due anni dopo la porta nuova dal Sanmicheli. Se non ci opponiamo direttamente a quelle lodi, stimiamo però necessario distinguere i pregi dell' una da quelli dell' altra, per cui non possiamo passarci in silenzio che i comparti, i profili, gli ornati non constano certamente in quella del Pallio di quella medesima bellezza che si rinvengono nell' altra testè citata. Non neghiamo che la porta del Pallio veduta dal lato della città non abbia quel medesimo stile di severità e di robustezza che s' addice

a lei come s' addiceva all' altra, destinata essa pure a formar parte delle fortificazioni che circondano Verona. Ma volgendo lo sguardo dalla parte opposta, scorgesi una tal differenza che si direbbe mancare affatto di rapporto col lato opposto. La facciata apparisce ornata di colonne le quali posano su di altissimi piedestalli, l' arco inclina a curvarsi oltre la misura ordinaria, larga è la trabeazione e superiormente all' attico si estollono i busti di tre famosi guerrieri veronesi. Noi non seguiremo il Milizia nelle sue censure, ma tacendo stimeremmo trovarci in opposizione coi principj fin qui esposti. Quelle ragioni che ci hanno condotto ad encomiare l' insieme della porta nuova ponno servire a giustificare i difetti che rinveniamo in quell' altra riguardo singolarmente alla convenienza, o, a più chiaramente spiegarci, all' ufficio ed al fine dell' edifizio; ed è così che senza opporci di fronte a ciò che viene narrato dal Vasari che il Generale Sforza Pallavicini trovò in questa porta un raro esempio di militare architettura, notiamo potersi questo giudicio riferire alle interne sue comodità ed alla facciata che innalzasi all' aspetto della città; ma questo non toglie che l' altra dal lato opposto (che non descriviamo vedendosi delineata nella citata opera del Ronzani) non presenti uno stile del tutto diverso dall' altra e non si dilunghi da tutti que' precetti che abbiam detto doversi avere per incontrastabili da chiunque intraprenda simili costruzioni. Noi non possiamo affermare che questo, che noi abbiamo per difetto di architettonica convenienza, fosse di poi scorto per tale dall' autore medesimo, ma è altrettanto certo che fra i disegni di porte di città innalzate dal Sanmicheli questa del Palkio (la quale non fu compita che alcuni anni dopo la sua morte) è l' unica in cui spicchi uno stile meno severo e robusto di quello ch' ei seguì in tutte le altre (56). Non parliamo di quella di San Zenone e tanto meno dell' altra di S. Martino di Legnago (57), la quale, benchè lasciata da lui imperfetta nel bugnato, è in tutte le proporzioni dell' ordine dorico corrispondente allo stile ch' egli seguiva nelle anzidette costruzioni. Che il Sanmicheli poi a suo talento questo variasse in leggiadro ed elegante lo indicano nelle sue opere civili i disegni delle gran porte che introducono o a grandiose

scale o ad aule sontuose, alle quali egli soleva dare un carattere che si accosta a quello degli archi onorari e di trionfo. Una è quella che trovasi a capo della scala che mette alla sala della Ragione (ora Collegio dei Notari di Verona), la quale è ornata da colonne d' ordine jonico alle cui basi sorgono alti piedestalli. Tralasciamo di citare quelle dei Saibanti le quali avendo un' impronta militare imitano molte altre che non raramente s' incontrano in Verona, per mettere piuttosto sott' occhio le due del Capitano, e del palazzo Verità.

Della prima, la quale serve ora d' ingresso alla residenza del Tribunale, parla il Vasari dicendo che « incendiatosi il Pre-
» torio fu incaricato il Sanmicheli nel 1542 da Messer Giovanni
» Dolfin di fare il disegno di questa porta, la quale riuscì al-
» quanto tozza non già per difetto dell' architetto; ma perchè
» alcune finestre superiori non ammettevano un' altezza mag-
» giore ».

L' altra è quella dei Verità la quale, immaginata dal Sanmicheli, si dubita venisse modificata dal pittore Paolo Farinata il quale dipingendo nell' interno del palazzo il ratto delle Sabine si arbitrasse poi di far ornare la porta a modo suo decampando da quanto l' architetto aveva ordinato. Caso non nuovo al Sanmicheli il quale costretto a condursi qua e là in servizio della Repubblica incaricava altri di assistere al procedimento delle sue opere e non tutti rispondevano alla sua fiducia con diligenza ed onestà. Niuna cosa manca in queste opere per dovere liberamente affermare che il Sanmicheli ornandole splendidamente del corintio, innalzando su piedestalli le colonne e ornando le porte di grandiose trabeazioni non abbia inteso di spiegarvi piuttosto l' ufficio di archi onorari che di porte; per cui si può testimoniare com' egli sapeva destreggiare lo stile da quella banda che stimava acconciarsi meglio al suo scopo. Soleva egli generalmente imitare le medesime proporzioni degli archi che aveva misurati nell' anfiteatro di Verona, per cui la loro larghezza è sempre uguale all' altezza fin sotto l' imposta; proporzione che ne fa derivare una tal quale elevazione e magnificenza superiore a quella degli archi del Colosseo, e del teatro di Marcello, essendo quelli più depressi nella loro luce,

e questi più elevati e svelti. Agli imitatori è accaduto ciò che non di rado avviene a quanti non sapendo far nulla da loro, sono costretti ricorrere ad un modello mentre talvolta scostandosene per evitare la taccia di plagiatori, ne esagerano le proporzioni. Queste dipendono dal saper ben misurare che quanto è più grande il vano da rinserrare con l' arco tanto esige meno altezza nella sua luce, e non perciò manca di maestà e di sveltezza per cui saranno sempre un esempio conforme a questi avvertimenti i così detti portoni della Brà di Verona.

Ci accorgiamo d' esserci forse un po' troppo dilungati discorrendo delle porte e degli archi, quasi perdessimo di veduta quanto ci rimane a descrivere delle opere civili del Sanmicheli; ma diremo a nostra scusa che quest' argomento lo abbiamo stimato tanto importante da non doversi frettolosamente trascorrere considerando le porte disegnate dal Sanmicheli, quali esempi di perfezione quasi i soli che consigliamo imitare.

L' operosità di questo veronese architetto emulava quella del Sansovino, e se questi la divideva nei due esercizi di scultore, e di architetto, si dedicava il Sanmicheli alle fortificazioni, e alle fabbriche civili. A queste ultime dirigendo ora il nostro discorso prevediamo doverci alquanto dilungare dal metodo fin qui tenuto; imperocchè, se citando le opere di altri architetti si è potuto per lo più conservare la serie cronologica, in questo caso ci vediamo costretti a dover indicare un' epoca la quale precede di alcuni anni quella di cui abbiamo già ragionato. Ciò che sarebbe difetto scrivendo la vita di un architetto diviene necessità per chi si occupa della storia dell' arte; imperocchè a rilevarne i progressi o i deviamenti non avvi altra via da tenere che quella di descriverne le opere in guisa che siano come anella che si congiungano alla lunga catena dimostrativa dello stato dell' arte dall' origine che gli si vuole assegnare, fino al termine cui si è decisi attenersi; e per far questo è d' uopo tralasciare tutto ciò che può spettare alla vita privata prendendo a peculiare studio il non mai interrotto confronto fra le opere, o proprie, o di altri architetti, al quale reca un' inespugnabile opposizione il rigoroso sistema cronologico solo corrispondente alla narrazione di uno o più fatti dipendenti da

cosa o persona. Scrivendo noi dunque la storia dell' architettura, non le vite degli architetti, non troviamo ripugnanza veruna (seguendo a narrare delle opere civili del Sanmicheli) a far succedere a tutte le fin qui citate il di lui disegno del palazzo Canossa che precede le Venete di circa dieci anni.

Il Vasari (58) e quanti lo seguirono, sono tutti conformi nell' affermare che l' ordinatore di questo magnifico edifizio sia stato Monsig. Lodovico di Canossa Vescovo di Bayeux, ma il Canobio che scrisse nel 1593 la storia di quest' illustre famiglia lo attribuisce a Galeazzo, soggiungendo *oggi è posseduto dai suoi figliuoli.* Qualunque però dei due ne sia stato il fondatore, è certissimo che nel 1527 fu Michele Sanmicheli incaricato del disegno. Lo spazio scelto a fondarlo non poteva desiderarsi più a proposito, comechè da un lato è volta una facciata verso la principale strada della città, dall' altro, una non meno magnifica domina l' Adige. Sono desse divise in due piani, il primo rustico, il secondo composito con pilastri binati e ricco sopraornato. Il Milizia facile a tutto censurare non risparmiò di qui criticare la disposizione dei pilastri in angolo; ma facendoci a considerare il valore di tal critica siamo condotti a scorgere essere miglior partito avere la fabbrica il pilastro in angolo, venendosi a dimostrare la maggiore sua solidità piuttostochè un mezzo o un quarto come dai più viene seguito. La futilità di alcune mende proposte da quest' aristarco divengono intollerabili quando cadono in edifizi la di cui bellezza non può andare offuscata da certi nei che è d' uopo studiare per rintracciarli. Sarà piuttosto a riflettere che alcune parti le quali non scorgonsi conciliarsi collo stile dell' architetto vi furono introdotte allorchè si ebbe di mira di ampliare, e modificare il primo concetto.

Non si finirebbe mai di ripetere come l' amore degli studi classici, la ricchezza, e l' emulazione furono in questo secolo uno stimolo superiore a tutte le altre cagioni a far progredire le arti. Lieto il Canossa di scorgere che la fabbrica del suo palazzo procedeva con buon successo insinuava ad Antonio e Gregorio Bevilacqua di profittare del medesimo architetto onde innalzarne poco lontano dal suo un altro che lo emulasse in

magnificenza e splendore. Seguendo il Bevilacqua il consiglio dell' amico, non andò guari tempo che incaricò Sanmicheli di un disegno che superasse quello del palazzo Canossa almeno per ricchezza, e leggiadria di ornamenti. Che l' architetto gli obbedisse non evvi bisogno di dirlo, potendosi a bell' agio aver sott' occhio i disegni delineati dal Ronzani della facciata, degli spaccati, e delle piante, i quali indicano chiaramente che opera più magnifica non potevano gli ordinatori aspettarsi da verun altro architetto.

Questo palazzo dalla parte che guarda alla strada doveva servire ad uso di galleria di statue e di quadri, ed ebbe perciò Michele tale e tanta perspicacia in codesta facciata da non dubitare chi la vede della nobile sua destinazione. Leggere arcate ed ampie finestre atte a portare nell' interno copiosa la luce, la compongono. I critici non si tacquero perciò a quei profili che dissero non imitare a capello i bei modelli romani. Che importa, esclama qui il Selvatico, servire alla convenzione della forma se sparisce o s' impiccolisce l' idea? Tale massima l' ebbe irremovibile il Sanmicheli mentre se da un lato si considerano le sue opere si rincontra in tutte un rigore di precetti che indica con quant' impegno egli abbia studiata l' antichità; se poi le miri dall' altro scorgi com' egli sapeva deviare dal rigore di certi precetti quando temeva che potessero riuscire di pregiudizio alla convenienza, ed in questo caso modificava, cangiava le proporzioni analogamente al fine che egli mirava a raggiungere.

Non conveniamo col marchese Maffei che il cornicione del palazzo di cui si ragiona sia licenzioso, perchè certamente neppure è vizioso superando il terzo della colonna compresi il capitello e la base. Se si rifletta al poco effetto che si ottiene da una cornice di ordinaria dimensione sull' alto delle fabbriche a più ordini, si ravviserà pure che il Sanmicheli non fece tutto quel male di cui è accusato dai precettisti prendendo egli ad imitare i cornicioni del Cronaca a Firenze e del Lombardi a Venezia. Si può quindi conchiudere che misurando egli la maggiore o minore importanza dei casi, come sapeva imitare perfettamente l' antico sapeva altresì conoscere l' opportunità di

scostarsene. Lo indica per esempio il suo capitello corintio corrispondente alle misure suggerite da Vitruvio appunto perchè scorto da lui preferibile a tutte le successive modificazioni. Nè si pretenda che le colonne cannellate a spira non coincidano colla medesima vitruviana imitazione, chè oltre a ciò che su tale argomento abbiamo già detto in più luoghi di queste storie, puossi anche aggiungere che Palladio medesimo il più severo fra i precettisti moderni, non ha avuto difficoltà di usarle in un disegno da lui proposto per la facciata della scuola della Misericordia di Venezia.

Che poi il palazzo Bevilacqua fosse dal Sanmicheli compito (in opposizione al parere di molti che lo credono imperfetto) noi l' abbiamo per fermo. Lo prova l' analogia che regna fra le parti e l' insieme ed il non ravvisare nei fianchi niun di que' segni che dinotano il procedimento di una fabbrica qualunque (59).

Non la cede a questo per grandiosità e leggiadria l' altro palazzo disegnato dal medesimo architetto posto in riva all' Adige per Alberto Lavezzola posseduto ora dai Pompei. Egualmente di quello dei Canossa lo divise in due ordini rustico il primo, dorico il superiore; e conducendolo ad un' altezza maggiore dell' altro dei Canossa fa conoscere essere a ciò stato costretto dal dover dare maggior luce ed aria alle soffitte di quello avesse bisogno l' altro, per cui praticando dei fori nella trabeazione seppe anche evitare il pericolo di scemarne la nobiltà. Analoga magnificenza si rincontra nelle arcate che circondano il vestibolo ed il cortile, i piedritti delle quali riposano immediatamente sui capitelli lo che sebbene dissimile dagli antichi si riconobbe comodo ed economico dagli architetti moderni in guisa che generalmente a tal partito s' appigliarono. Il Milizia non dubitò di affermare non esservi opera del Sanmicheli da paragonarsi a questa per squisitezza di concetto e per eleganza di parti (60). Quindi si vengono tacitamente ad inferire inferiori a questa le altre sue opere. Tale certamente apparisce il disegno del palazzo Guastaverza nella piazza di Brà (61). Può avere avuta parte alla differenza che passa fra quest' edificio, e l' altro dei Pompei l' irregolarità dello

spazio nel quale dovette fondarlo. Dove questa non sia è d' uopo all' architetto superare grandissime difficoltà che anche superate non sempre si ottiene che, consideratone l' ingegno, l' occhio poi non ne rimanga disgustato. Non si può negare che il Sanmicheli ad onta di tal difetto non sia riuscito a collocare la porta del palazzo Guastaverza sotto il portico in modo che fa rincontro con quella del piccolo cortile, e con l' arco di mezzo. Le pile e gli stipiti conservò perfettamente in isquadro e si studiò perchè tutte le altre parti coincidessero talmente fra loro che il difetto dell' irregolarità dell' area rimanesse per quanto era possibile nascosto. Nondimeno l' occhio non può mai restar pago alla vista della sua sghemba base; e questo è il caso in cui noi dicevamo altrui non bastare talvolta l' ingegno a superare l' irregolarità degli spazi.

Se non eguaglia i precedenti in sontuosità, li vince per eleganza di stile il palazzo che per i della Torre in contrada S. Fermo Maggiore ideò il Sanmicheli. Sebbene il Vasari ed il Temanza tacciano di lui e si restringano a dire che da questa famiglia venne incaricato del disegno di una cappella rurale nella valle di Fiumana a modo di tempio romano (62), il Ronzani da un esame molto più diligente del loro che seguì sulle parti esistenti dell' edifizio non ha dubitato di affermarlo facendo constare l' errore in cui era caduto il Marchese Maffei il quale attribuì al Sanmicheli, invece di questo, il palazzo Pellegrini, lo che sta in opposizione coll' epoca di sua erezione, e collo stile. Quando maturamente si avvisano alcune pratiche a cui sempre il Sanmicheli attese non è così facile lo scambiarlo; la qual cosa seguendosi dal Ronzani, alcune fabbriche che non si dicevan sue ha potuto rivendicargliele, fra le quali questa dei della Torre. Può dirsi, per esempio, che col Sanmicheli sia venuto l' uso, così esteso nei palazzi della Venezia, di aprire dei mezzanini fra l' ordine inferiore e il superiore delle case, la qual cosa si è rincontrata comoda e non difetta per essa l' euritmia della facciata, la quale anzi vi guadagna. Mirò il Sanmicheli più di tutti gli altri architetti vissuti ai suoi tempi all' interna comodità degli edifizi; e delle ingegnose sue disposizioni già toccammo citando il palazzo degli Spinelli di Venezia;

ma con tanto maggior impegno si adoperò a formarsi uno stile tutto proprio ed originale.

Il Selva (63) sollecito e studioso d'investigare i mezzi di cui il Sanmicheli si valse per formarselo tale che sciolto apparisse da ogni imitativa servilità, incomincia dall'inferirne la principale cagione dall'aver egli praticato ne' suoi primi studi quel discernimento che generalmente si trascura. Benchè il genio sia la base dell'eccellenza, se rimane in balìa di sè stesso poco o nulla produce; esso ha bisogno di regole e di precetti che lo guidino. Misuri pure il giovane gli antichi edifizii; ma li misuri non già per ricercare in essi con una rigorosa esattezza la differenza di poche linee, o per far pompa di magistero nel meccanismo del disegno, o la scoperta di qualche maggior scaro negli sculti ornamenti, non potrà mai con ciò solo raggiungere lo scopo a cui mirava il nostro architetto. Misuri dunque il giovane e ritragga quanto Roma, e l'antico Lazio in se ritiene dei greci e dei romani artisti, ma se util frutto ed inesausto compenso vuol trarre dai suoi sudori siano i di lui studi principalmente rivolti a ben imitare l'antico e penetrare nello spirito dell'architetto e ricercare le cause a scoprire le ragioni, e le vie segrete per le quali l'anima nostra è tocca e scossa da quelle impressioni grandi, semplici e varie che si provano alla vista di quei monumenti.

Fu questa la strada per cui s'immortalarono gli architetti più celebrati di questo secolo, questa per cui salirono a quella altezza che dà l'idea della *forza*, il più segnalato di tutti i caratteri in cui si distinse il Sanmicheli. Quindi grandiosi riparti, rapporti facili a comprendere, linee non interrotte, rudi masse indivise, ampli riposi fra le parti forate, e molta sobrietà negli ornamenti, furono i canoni di quella bellezza ch'egli trasfuse nelle di lui fabbriche, sempre unita alla reale ed apparente solidità che non può andar disgiunta dall'idea di forza e di grandezza e ch'egli maggiormente accrebbe coll'usare le pietre compartite a bozze; poichè queste col loro aggetto e con l'essere più o meno risentite contribuiscono a donare all'edifizio maggiore o minore espressione di robustezza. Si considerino particolarmente le sue decorazioni di civile architettura

nelle porte di Verona, e nel castello di S. Andrea e si ritroveranno corrispondenti alle anzidette massime di semplicità. È infallibile teoria che molto più che negli scritti è utile saper leggere nelle produzioni dei grandi maestri.

Abbiamo già veduto come il Sanmicheli facesse grand' uso dell' ordine dorico, e dalle sue antiche proporzioni frequentemente deviasse. Quest' ordine che specialmente in sè racchiude i principii imitativi dell' architettura che colla forma piramidale di sue colonne quasi prive di base, col grandioso aggetto del capitello, col fiero, ma però enunciativo comparto di sua trabeazione, tocca più che gli altri ordini con sensazioni di elevatezza e di forza l' anima nostra; quest' ordine nato in Grecia e dai Greci perfezionato allorquando le arti del disegno e del bello signoreggiavano in quel felice suolo, e che fu preferito a decorare il Partenone ed i propilei a quegli altri edifizi de' quali Atene si gloriava quanto delle vittorie di Platea e di Maratona; quest' ordine alterato dai romani, ed incognito nel suo originale carattere ai maestri del sedicesimo secolo, i quali sulle tracce delle romane fabbriche dettarono regole ad esso ben opposte; al suo primo ricomparire circa la metà del secolo scorso col nome di Pestano si riguardava qual aborto o qual prodotto dell' infanzia dell' arte, ma poscia più estesamente riconosciuto nei greci monumenti fu con contrario eccesso abusato impiegandolo perfino in quei luoghi ove per ragionata convenienza, più che la dorica gravità meglio s' accorderebbe la maestà del jonico, e la leggiadria del corintio.

Precedeva il Sanmicheli le scoperte dei monumenti Pestani e Greci quando ornava di quest' ordine dorico le facciate militari. Variandone egli gradatamente le proporzioni lo fissò nella porta nuova e nel castello di S. Andrea con tali rapporti che sembrar debbono difettare di esagerata tozzezza qualora si paragonino colle ragioni doriche del teatro di Marcello e degli anfiteatri romano e veronese; ma che a preferenza delle proporzioni meno gravi usate dallo stesso Sanmicheli in altre opere sono anche di più animato effetto uniformandosi esse con piccola differenza a quelle del Partenone nella rocca di Atene. Ed ecco che mentre nel caduto secolo pendeva la sorte del risorto

antico dorico se ne avevano da oltre due secoli degli esempi nelle opere del nostro architetto; ed è parimenti nella medesima porta nuova ch' egli ci offre un altro motivo di meraviglia e di gloria.

Il frontispizio, la di cui invenzione nata dal bisogno di dare scolo alle pioggie, divenne la sorgente di una delle maggiori bellezze nell' architettura, riguardandolo come parte rappresentativa, non abbisognava nel dolce clima della Grecia di essere eretto quanto presso i romani; e qualora considerare si voglia come ornamento è certo che la dolce inclinazione che ad esso davano i Greci riesce di gran lunga più piacevole all' occhio addottrinato al bello. Nè meno questa vaga forma sfuggì alla penetrazione del Sanmicheli poichè al frontispizio che orna le facciate interna ed esterna di Porta nuova diede assai minore inclinazione di quella che si riscontra nei frontispizi del Panteon e di altre fabbriche romane; e sorpassando egli regole ed esempi colla guida del solo suo ingegno venne ad uniformarsi a quello dello stesso Partenone e d' altri greci monumenti a lui incogniti, monumenti i quali se avesse veduti forse con più sorprendente effetto nel suo ordine dorico avrebbe dato alle colonne forme più piramidali nè sempre le avrebbe divise in bozze; forse meno di frequente le avrebbe appajate ed un più deciso carattere avrebbe impresso nel loro capitello crescendone l' aggetto e differenziandone il profilo; forse all' architrave data avrebbe maggiore altezza diminuendo quella della cornice per renderla di più dominante semplicità; ma senza dubbio si rimarcherebbe in tutti gli edifizi del nostro architetto una costante castigatezza di stile se obbligato, come già fu detto superiormente, a trattenersi sovente, in lontane provincie per oggetti militari, non avesse dovuto abbandonare ad altri l' esecuzione de' suoi disegni.

In questo discorso è racchiuso tutto quanto può stimarsi utile e necessario a distinguere i peculiari caratteri delle fabbriche ideate dal Sanmicheli e vi son pure leggermente toccati que' pochi nei che un occhio penetrante vi scoprirà. Ciò ci dispensa dalla rigorosa disamina di alcune altre fabbriche veronesi, chè oltre aver condotto più a dilungo dell' usato il nostro

ragionamento quelle che compirebbero la serie delle opere civili del Sanmicheli andarono in gran parte deturpate o distrutte o almeno non hanno un' autenticità corrispondente a quelle delle fin qua descritte. Benchè non fosse in questo numero il palazzo di villa di Grezzan dei Canossa, dovette però esso cedere il luogo ad un altro di maggior mole disegnato nel 1769 dal Cristofani (64). Rimane incolume da mutamenti un altro palazzo a S. Vigilio disegnato dal Sanmicheli e ordinato da Agostino Brenzone, lodatissimo dall' Aretino, in una sua lettera (1544), per la sua semplicità ed eleganza. Imitarono lo stile del Sanmicheli gli architetti dei palazzi Da Monte nella Valle di Roncà sulla via di Monteforte e dei Nichesola a Minerbe.

Non vorremmo essere accusati di negligenza se fra le fabbriche civili che il Sanmicheli innalzò in patria tralasciassimo di notare come di suo disegno sorgesse nel 1549 il Lazzaretto. Fu sua la pianta, suoi parimenti i comparti poco meno che uniformi a quelli del Lazzaretto di Milano; ma altri architetti attesero poi all' esecuzione comechè l' edificio non fosse compiuto prima del 1591 (65).

Nell' abbandonare, sebben per poco, Verona, ci convien di nuovo rivolgere i nostri passi a Venezia. Ivi lasciammo il Sanmicheli dedicato in servizio della Repubblica in opere di difesa; ma non la cedendo egli a veruno in attività mai non gli venne meno il tempo per occuparlo anco a vantaggio dei privati che in quell' epoca in cui i nobili si emulavano fra loro nell' innalzare splendidi edifizii, non davasi riposo a quanti nell' architettura avevano acquistata rinomanza.

Staccati i fratelli minori Cornaro dal capo di loro famiglia si dierono attorno onde superarsi a vicenda nell' avere più magnifico ostello. Un di questi, acquistato lo spazio all' uopo necessario a S. Polo, incaricava il Sanmicheli di uno splendido disegno e quegli nell' obbedirlo innalzava la maggior facciata volta verso il rio, la quale tuttochè la spartisse a sei piani, non riusciva di soverchio sminuzzata. L' inferiore va rivestito di larghe bozze rustiche tagliate stupendamente come sempre quelle del veronese architetto. In esso si aprono tre porte che mostrano sveltissima proporzione quando l' acqua raggiunge la sua

massima altezza e lambe la fascia del basamento. Fra quelle schiudonsi due robuste finestre assennatamente decorate da colonne doriche col fusto a bozze che s' infilano colle altre delle porte. Il sopraornato dorico sovrapposto alle dette colonne trova ricorrenza colle membrature che limitano questo pian terreno. Molta eleganza spicca invece nei due piani superiori intersecati e superati da tre mezzanini, tortura degli architetti. Le finestre sono tutte arcate e nel primo piano portano a fregio due colonne joniche col loro sopraornato: nel secondo corintie nello stesso modo disposte. Il cornicione che corona la massa è robusto ed a gran divisioni, eletto concepimento, il quale piuttostochè dai precetti del Vignola consiglieremmo studiarlo nelle opere del Sanmicheli. Se egli non potè aver conosciuto il cornicione di Caprarola, seguì il formato dell' altro del palazzo Stoppani a Siena elettissimo concepimento di Francesco di Giorgio, il nome del quale doveva essere molto caro al nostro Michele, essendo essi simili nel genio e nell' osservanza delle architettoniche discipline (65).

Ma assai più di questo dei Cornaro manifestasi grandioso il palazzo Grimani a S. Luca, ora regio Ufficio delle poste, ed ivi è anche più versatile l' ingegno dell' architetto il quale vi seppe spiegare tanta magnificenza, e leggiadria di ornati che ben si adegua alla potenza e ricchezza della famiglia a cui l' edifizio era destinato. Qui non più si ravvisa l' austera mente dell' architetto del castello di S. Andrea, e delle porte veronesi, ma invece dalla venustà e ricchezza della fabbrica si giudica quanto può intelletto umano alimentato dallo studio e contenuto dalla riflessione nei limiti dell' ordine e della convenienza. Trapassiamo di volo tutte le difficoltà ch' ebbe a superare per l' irregolarità del suolo che se, come già si disse, fu questa una delle cose nelle quali il Sanmicheli si distinse, in questo caso gli ostacoli furono maggiori di tutti gli altri imperocchè a Venezia maggiormente che altrove si presentano gli spazi per sottosquadre forzate dal taglio obliquo dei rivi e delle calle, per cui è d' uopo che gli architetti mettano a tortura il loro ingegno per nasconderne i difetti che se chiari, deturpano anche un buon concepimento. Fra tutte le parti di questo palazzo in cui fu più

scabroso il mascherare lo sghembo, è l' atrio, il quale non ostante sia tutto ad angoli e lati ineguali pure sorprende per l' armonica sua disposizione. È desso diviso in tre anditi da due file di doppie colonne e cadauna fila è composta di tre intercolonnii. L' andito di mezzo risponde all' arco maggiore della facciata, supera i due laterali, ed è coperto da una volta reale a botte. I due anditi minori portano la soffitta piana che viene retta dal cornicione dell' ordine il quale passa da ognuna delle colonne ai pilastri dicontro infissi nelle muraglie. L' ordine secondario del pian terreno che nella facciata è a pilastri, nell' atrio a colonne forma così un ben accomodato legame della fronte coll' interno.

Rettamente riflette il Diedo che il Palladio sì valente negli atrii, pochi ne potrebbe vantare che reggessero al paragone di questo. Le quali lodi estendeva eziandio alla sala, ma il Selvatico credè attenuarle considerando come gli ornati, singolarmente delle porte, siano secchi e magri così da quasi non poterli reputare invenzioni del Sanmicheli. Ingegnosissimi sono però gli scomparti dei vani al lato destro in cui l' artefice con studiati ripieghi seppe celare quasi tutto lo sconcio dell' irregolarità del suolo: ripieghi che ben considerati dal Diedo gli fecero dire esser più presto necessario che gli studiosi ricorrano a questi che a tante edizioni di ordini architettonici ripetute sino alla nausea con poco o niun profitto dei giovani (67).

I vani dei piani superiori quantunque grandiosi e a larghe divisioni, pure difettano sempre di euritmia e fino di simmetria; prova non dubbia che alla metà del secolo XVI non erasi dagli architetti ancor dato pensiero a tutte quelle ricercatezze e delicature che la presente età stima indispensabili. La vita pubblica era tuttora anteposta alla privata, per cui quando i palazzi erano forniti di ampie e comode scale, di sale, vestiboli, atrii tutti spaziosi, luminosi e magnifici, al resto poco o nulla si attendeva. E se pure il Sanmicheli diè prove di studiate maniere compartendo diversamente il palazzo Spinelli, non è perciò che all' uso degli appartamenti per pubbliche rappresentanze egli singolarmente, come tutti gli altri architetti, non applicasse.

La traricca facciata del palazzo Grimani presenta il pian terreno che sorge sopra robusto basamento a scarpa, decorato da pilastri corintii binati per tutto fuorchè a fianco dell' arco centrale la cui imposta è formata dal cornicione d' un second' ordine minore che è limite a due porte, e a due finestre laterali di bel profilo e sostegno a quel cruccio di mezzanini qui però ornati di ben scompartite finestre. Sopra un bellissimo cornicione corre il poggiuolo continuo del piano nobile dietro il quale eleganti colonne corintie disposte sugli assi dei sottoposti pilastri chiudono fra loro intercolonnii, grandi finestre arcate e rettangole da fare spaventare le microscopiche usanze dei giorni nostri. Ma tali finestre erano necessarie ad illuminare que' vastissimi vani. Il terz' ordine ha corrispondenti disposizioni ma disuguale il merito per cui senza esaminarne a parte a parte le cagioni basterà porre di mezzo il dubbio che nasce ch' esso sia opera eseguita da tutt' altro maestro che dal Sanmicheli; dubbio che oltre l' esame fatto sul luogo viene anche suggerito dalle parole del Vasari il quale dice chiaramente che da altri architetti andò alterato il disegno e modello del Sanmicheli. Il Selvatico non giunge a comprendere come il Temanza colla sua autorità e le viete tradizioni riproduca senz' altro esame ciò che le guide affermano, essere cioè l' architetto di quest' opera veramente sublime lo stesso che ideò il palazzo Grimani a S. Maria Formosa celebre non per altro che pel museo che conteneva.

Storici recenti ed in ciò più accurati del Temanza si limitarono ad attribuire al Sanmicheli il solo disegno della porta di questo palazzo; non è perciò che noi ci arrestiamo alla loro opinione giacchè se afferman essi essere disegno del Sanmicheli la detta porta, questa non regge al paragone dell' altra che dicesi del Bucintoro all' Arsenale chè tanto la prima è tozza e peggio profilata, quanto la seconda è perfetta nelle parti e nell' insieme (68). È la porta del Bucintoro ornata di colonne doriche irta da quelle austere bozze che inimitabilmente sapea Michele rizzare, ardita nei profili, parca nelle membrature, e da larghi e spaziosi spartimenti fatta più grandiosamente robusta. Due ampie finestre, decorate a bozze rustiche anch' esse,

la fiancheggiano e due pilastri pure da bozze formati là chiudono agli angoli estremi. Una Venezia colle bilancie della giustizia in mano riempie l' attico ricorrente sul vano della porta. Lodevole nudità ingigantisce le parti laterali di quell' attico e porge alla massa un non so che di semplice e di austero che solo il Sanmicheli sapeva mantenere lontano dal pesante e dal secco.

Da quest' alto ingegno fu riformato il palazzo dei Bragadin a S. Marina. A lui pure viene attribuito l' altro dei Gussoni sull' angolo del rivo al ponte di Noale (69); e l' arco che fino al 1810 servì di ornamento alla cappella ove stavano le ceneri del Doge Lando nell' atterrata chiesa di S. Antonio; e la chiesa di S. Biagio alla Giudecca ora soppressa; e finalmente il monumento del giureconsulto Giambattista Ferretti di Vicenza posto nel 1557 nella chiesa di S. Stefano sopra cui stava un bel busto scolpito da Alessandro Vittoria. Si compone questo di una ricca urna leggiadramente profilata ed ornata che ricorda da vicino le squisite eleganze colle quali il Sanmicheli sapeva ingemmare i suoi monumenti. Discorrendo di essi diremo non potersi partire dalla chiesa del Santo a Padova senza ammirarvi quello del Bembo tutto vestito di certe minute gentilezze, di certe grazie corintie che s' attagliano mirabilmente all' indole ed agli scritti dell' azzimato Cardinale. Manca di storica autenticità non di analogia colle altre opere del nostro architetto l' opinione ch' ei disegnasse il palazzo del principe Ernesto Aremberg pure a Padova, un tempo posseduto da Marco Mantova Bonavides giureconsulto ed archeologo illustre, il quale l' aveva decorato di un museo di antichità, di molti ornamenti di pittura, scultura ed architettura. In fondo al cortile sorge un portone magnifico foggiato a guisa di arco trionfale che dà ingresso al giardino. È formato da quattro colonne d' ornatissimo ordine dorico. Negl' intercolonnii vi sono due nicchie con due statue dell' Ammanato. Nei riquadri scolture a basso rilievo dal tempo pessimamente ridotte. È bello in quest' arco l' ordine dorico profilato con venustà, purezza e grazia; bello il cornicione non risaltato sulle colonne; bene scompartiti i triglifi, decorato con gusto l' attico, lodevoli i tabernacoli, in cui v' ha non so che di

robustezza sanmichelesca; i piedestalli vi sono perchè sorreggono le statue isolate senza permettere che rimangano troppo nascosti dalle nicchie. Se vi ha, dice Selvatico, rimprovero a farsi a questa pregevole opera è un certo non sappiamo qual tozzo nelle proporzioni che la fa apparire quasi avvallata.

Sul medesimo stile è pure condotto a Padova il palazzo Zacco al Prà della Valle. Peccato che l' occhio resti offeso dal piano superiore che vi fu certamente aggiunto (70).

Al Sanmicheli attribuisce il Temanza il palazzo innalzato nell' anno 1553 a spese del nobile Giovanni Roncale a Rovigo; opera nella quale, benchè delle ultime da lui condotte, non è smentita certamente quella fama che si era in tante altre meritata (71). E questa splenderebbe pure luminosissima nel principesco palazzo di villa dei Soranzo a Castelfranco fra Vicenza e Treviso se incolume tuttavia esistesse. Ma venne distrutto, e fu vera ventura che vi fosse chi curasse di conservarne il disegno; cura però alla quale non si attese pei sublimi dipinti di Paolo inevitabilmente perduti.

Ma a ben altra importante invenzione ci conduce il discorso che finalmente a compimento della storia delle opere di quest' insigne architetto dobbiamo rivolgere alle chiese.

Il Vasari nella vita di Michele celebra per bellissima ed ornatissima la cappella dei Guareschi (che così si appella dal nome di Raimondo marito della fondatrice Margherita Pellegrini) in S. Bernardino di Verona, « fatta tonda a uso di tempio e » d' ordine corintio con tutti quegli ornamenti di che è capace » quella maniera; la qual cappella fece tutta di pietra viva e » bianca che per lo suono che rende quando si lavora è in » quella città chiamata *bronzo*; e nel vero questa è la più bella » sorta di pietra che, dopo il marmo fino, sia stata trovata fino » ai tempi nostri, essendo tutta soda e senza buchi o macchie » che la guastino. Per essere adunque di dentro la detta cap» pella di questa bellissima pietra e lavorata da eccellenti mae» stri d' intaglio e benissimo commessa si tiene che di tal fatta » d' opere non sia oggi altra più bella in Italia; avendo fatta » Michele girare tutta l' opera tonda in modo che i tre altari che » vi sono dentro con i loro frontispizi e cornici e similmente il

» vano della porta tutti girano a tondo perfetto; quasi a somi-
» glianza degli usci che Filippo Brunelleschi fece nella cappella
» del tempio degli Angeli in Firenze, il che è cosa molto diffi-
» cile a fare. Vi fece poi Michele dentro un ballatojo sopra il
» primo ordine che gira tutta la cappella dove si veggiono bel-
» lissimi intagli di colonne, capitelli, fogliami, grottesche, pila-
» strelli ed altri lavori intagliati con incredibile diligenza. La
» porta di questa cappella fece di fuori quadra, corintia bellis-
» sima e simile ad un' antica ch' egli vide in un luogo, secondo
» ch' egli diceva, di Roma. Ben è vero ch' essendo quest' opera
» stata lasciata imperfetta da Michele, non so per qual cagione
» ella fu, o per avarizia, o per poco giudizio fatta finire a certi
» altri che la guastarono con infinito dispiacere d' esso Michele
» che vivendo se la vedeva storpiare in sugli occhi senza po-
» tervi riparare; onde alcuna volta si doleva cogli amici solo
» per questo di non avere migliaja di ducati per comprarla dall'
» avarizia di una donna che per spendere meno che poteva
» vilmente la guastava ».

Questa descrizione benchè degna della penna del Vasari non può dare che una ben languida idea di un' opera la quale sta in cima a quante se ne fecero mai per uno scopo corrispondente. Bramante e Cividali sublimi nelle invenzioni dei loro tempietti non li ornarono però con corrispondente eleganza da superarla. Noi non sapremmo cosa si potesse desiderare di ricco, di leggiadro, e di gentile che qui non sia. E dopo averla ammirata ingigantisce la meraviglia al sapersi che quasi per due secoli andò trascurata ed obliata a segno che se pure l' animo generoso del maresciallo Conte Carlo Pellegrini erede della fondatrice sollecito non accorreva al riparo sarebbe forse andata in totale rovina. A sì memorabile beneficio lo consigliò il nobile Conte Bartolomeo Giuliari il quale caldo di amore verso l' illustre suo concittadino, esperto com' egli era nelle architettoniche discipline ottenne non solo dal benemerito maresciallo ch' egli supplisse al necessario spendìo ma eziandio il permesso di presiedere al restauro dell' anzidetta cappella riparando a tutti quegli sconci di cui accagiona il Vasari gli architetti successori a Michele. Fu egli pure un di que' pochi che sobbarcandosi

a simili bisogne ne sieno usciti felicemente. E perchè ognuno potesse a tutto suo agio giudicare del di lui operato, pubblicò con nitide e splendide incisioni i disegni della cappella Pellegrini dando ragione del suo studio per raggiungere l' originale guasto dalle intromissioni degli architetti che il Vasari dice *esservi stati condotti dall' avarizia di Margherita*. La qual fama per falsa l' affermò il Temanza e con autentici documenti la smentì pure il Giuliari. Imperocchè sappiasi che Margherita tanto in un primo (22 dicembre 1554), quanto in un secondo (24 settembre 1557) testamento ordinò che la cappella che destinava a suo sepolcro dovesse continuare a fabbricarsi colla medesima magnificenza e splendidezza con cui l' aveva ella incominciata a fabbricare; per la qual cosa l' escludere il Sanmicheli dalla direzione di quest' opera non provenne da lei, ma dagli eredi i quali cangiarono pensiere alcuni anni dopo la di lei morte.

Esposto l' esempio della cappella Pellegrini si direbbe non altro bisognare a testimonio della sapienza e perspicacia del Sanmicheli nel disegnare chiese con eguale sublimità con che egli disegnava palazzi. Ma l' ordine della storia richiede che noi soggiungiamo come Michele dirigendo questi lavori invigilava ancora alla costruzione della facciata della chiesa di S. Maria *in Organis* la quale restò poi imperfetta per la morte dell' Abate D. Cipriano Cipriani monaco olivetano da Nona, non da Verona come scrive il Vasari (72). E trattandosi che poco tempo passa fra quest' epoca e l' altra che gli storici Veronesi assegnano all' erezione della magnifica chiesa di S. Giorgio Maggiore, diremo non mancare alcuni di attribuirne il disegno al Sanmicheli, mentre altri lo credono del Sansovino. A conciliare le due discordanti opinioni noi non siamo lungi dal concedere che del Sansovino sia la pianta e l' alzato della chiesa, del Sanmicheli la cupola. Riflettendo allo stile che vi domina, si trova che nulla presenta di analogo al sanmichelesco, e vi si scorgono invece delle parti che corrispondono con l' altro del Sansovino. Devesi però distinguere lo stile ch' egli seguiva fresco ancora delle impressioni ricevute dai monumenti toscani, dall' altro che abbracciò dopo il suo domicilio a Venezia. La chiesa di S. Giorgio tiene certamente della prima sua maniera e noi nel vederla la

prima volta ignorando affatto il nome dell' architetto a cui le *guide* attribuiscono quest' opera la giudicammo a colpo d' occhio concepimento d' un architetto fiorentino. Di ben altro stile della chiesa è la cupola senza però che questa differenza pregiudichi alla generale armonia dell' insieme il quale comparisce perfetto. Il Temanza dice francamente che il Sanmicheli ordinò la cupola innalzandola sulla crociera della navata e posandola non già sopra gli archi ma sul tamburo ossia muraglia che gira d' intorno con varie finestre onde illuminare la chiesa. Quindi soggiunge che mentre Michele la faceva murare fu biasimato da alcuni il suo ardimento dicendosi non potersi quella reggere nella maniera in cui egli l' aveva fondata. L' esistenza di quasi tre secoli ha testimoniato l' opposto, ed ha fatto constatare che que' critici poco intendevano il meccanismo delle cupole che si mettono al pari cogli archi semplici e con le volte a botte; e pure vi passa una grande differenza ma questa non torna mai in iscapito ma sebbene in vantaggio (73).

Che poi l' interno della chiesa sia del Sanmicheli, come alcuni storici opinarono, non parrà vero se non ad occhi poco esercitati i quali più che la cosa non inclinano che a conservare delle viete tradizioni vere o false che esser possano.

Noi non diremo dell' autore della facciata il quale non può essere nè l' uno nè l' altro dei due architetti citati. Il Persico (74) nella sua applaudita *guida di Verona* la giudica un ammasso di disordini e abusi di architettura e di ornati. Se il Sanmicheli non fece in questa chiesa che disegnare la cupola, è però suo il disegno dell' altra chiesa di S. Maria di Campagna la quale non fu cominciata prima del 1559 di modo che egli non potè sopravvivere che a vederne appena scoperte le fondamenta (75).

Sangallo e Bramante, erano stati dei primi a dare l' esempio di chiese semi-elittiche e dietro di loro questa forma acquistò imitatori più che in precedenza non ne aveva. Abbiamo francamente altrove espressa un' opinione opposta a quest' uso. E non ci troviamo ora al caso di cangiarla dichiarando che se il disegno della chiesa di S. Maria non è certamente privo di que' pregi che si scorgono in tutte le opere del Sanmicheli non è però lodevole l' abbracciare una figura analoga ai templi

pagani a paragone delle antiche basiliche tanto più acconce ai riti e corrispondenti alle vetuste e venerande religiose tradizioni. La chiesa di S. Maria di Campagna presentasi dunque elittica esternamente, ottagona nell' interno, ai di cui lati sorgono doppi pilastri con capitelli compositi i quali reggono altrettanti archi e sopra questi s' innalza una maestosa cupola a compimento dell' insieme del tempio.

Morto il Sanmicheli, ebbero la direzione di questa fabbrica alcuni architetti poco esperti i quali continuando l' opera sul disegno lasciato da Michele si temè la storpiassero come pure ne potesse difettare la solidità dell' edificio. Avvedutisi di ciò i deputati li licenziarono incaricando della direzione il nepote del defunto architetto Bernardino Brugnoli, il quale riparando agli sconci fin qua avvenuti e seguendo le tracce sulle quali fin da principio era stata incamminata dallo zio, la chiesa acquistò poi la maggior possibile perfezione (76).

Chiudeva il Sanmicheli la gloriosa sua carriera col disegno di questo tempio; ma innanzi che noi cessiamo di parlar di lui c' inpone la coscienza di sincero storico di narrare com' egli non fosse inferiore a niun altro architetto della sua età anche nell' idraulica. Sollecito il magistrato delle acque di fare esaminare lo stato dell' emissario di Linena, volgarmente chiamato il Colmeloni, ne allogò a Michele l' incarico. Cotesto emissario fabbricato dai Carraresi Signori di Padova minacciava da lungo tempo rovina. Quantunque robusto, l' impeto del fiume Brenta l' aveva guasto e potendo portare nelle piene grave danno a Padova studiavansi i capi del Municipio di prevenirlo. Col Sanmicheli fu sul luogo il Sansovino e Cristoforo Sabattini. Di ciò che opinasse il Sansovino non è rimasta memoria; si sa solo che il Sabattini propose palafitte ed argini; il Sanmicheli all' opposto diceva doversi rimovere le cagioni dei mali col dirigere altrimenti il corso della Brenta onde non colpisse l' imboccatura dell' emissario. Sopra tale argomento afferma il Marchese Maffei aver egli lasciata una dotta e ragionata scrittura; incontrasi simile dottrina e non minore importanza in un altro suo scritto nel quale insinua al Senato il restringimento del porto di Malamocco che per essere allora di soverchia larghezza non aveva il fondo che ha poi successivamente acquistato (77).

Benchè vi possa essere chi ci opponga poco appartenere tale argomento all' assunto nostro potrà rispondersi che conveniva toccare dell' idraulica ancora per dire della necessità in cui erano gli artefici di que' tempi di attendere ad essa per salire a quella perfezione che ora non è agevole raggiungere per gl' isteriliti studi, e perchè si ama maggiormente l' utile che la gloria.

Fra gli architetti che gareggiarono col Sanmicheli, Giovanni Francesco Maria Falconetto del valor suo fu egregio emulatore. Il Vasari che dell' uno e dell' altro ha scritto le vite lodandolo altamente dice poter egli gloriarsi di avere introdotta la buona architettura nel suo paese dove prima di Fra Giocondo e di lui non eravi *chi sapesse fare una cornice o capitello, nè chi intendesse misura e proporzione d' ordine alcuno.* Il lodare il merito di certi chiari uomini è opera virtuosa, ma il lodarli al di là del vero può far credere talvolta si miri ad una sentenza opposta. Il Vasari non è da pensare che a ciò intendesse, perchè egli non intese mai esservi buon architetto che non avesse prima studiato e compreso Vitruvio, e non lo seguisse in tutti i suoi precetti. Ma tant' altri vi sono che senza tal condizione recano giudizii che non conviene accoglierli se non con molta riservatezza. Verona aveva monumenti architettonici di altissimo pregio prima che venissero al mondo Frate Giocondo ed il Falconetto, i quali avean da imitarli prima che insegnassero quella che dicesi buona architettura. Doveva dunque il Vasari limitarsi a dire che Francesco Maria fece tornare in onore ciò che prima di lui era decaduto, cioè il classicismo romano. E che di fatto a questo intendesse più che ad altro il Falconetto, ne recano chiarissima testimonianza gli studi grandissimi che aveva fatti sull' antico disegnando, misurando e supplendo con l' idea a ciò che il tempo e i barbari avevano dai monumenti tolto o cancellato; per cui arricchitosi di quante cognizioni potè intorno all' architettura tornò in patria dove non trovò alcuno che potesse con lui competere. Ma come i tempi burrascosi che correvano erano nemici agli studi e alle arti, così invece di rintracciar modo onde farsi conoscere per quello ch' egli valeva, fu dal vivace e risoluto suo temperamento condotto a mescolarsi nella

voraginosa politica che travagliava Verona, e col parteggiare per quello a cui sembrava che la fortuna arridesse non s' accorse della volubilità di questa, e col cangiarsi delle cose gli si fecero addosso tutti quei mali che dal parteggiare per uno o per l' altro di que' che combattono derivano. Che se egli come deve farsi da chi intende a certe pacifiche professioni non avesse aderito a veruna delle parti contendenti, non gli sarebbe occorso di dovere emigrare nel Trentino. Ma dileguatesi le nubi e restituita dall' imperatore Verona alla Repubblica, fu anche data facoltà a quanti erano fuggiti, per non incorrere nella pena dei ribelli, di rimpatriare per cui anche Francesco Maria profittando di quest' atto di clemenza della Repubblica, lasciò que' monti ove aveva cercato rifugio, e tornato a Verona non vi si fermò che per brevissimo tempo risoluto di condursi e stanziarsi a Padova. In questa città trovò il Cardinal Bembo, il quale avendolo conosciuto a Roma, lo colmò di carezze e per maggior benefizio gli propose di farlo conoscere a Luigi Cornaro uomo celebratissimo a que' tempi pel suo amore alle lettere e pel genio che mostrava per l' architettura; ma anche notissimo pel suo *trattato sulla vita sobria*, trattato doppiamente stimabile perchè insegna ciò che lo scrittore aveva esperimentato in novantasette anni di vita vigorosa e lieta.

Accolto il Falconetto dal Cornaro con quella cortesia che era tutta sua propria, non tardò molto ad avvedersi ch' egli era veramente quell' uomo virtuoso che il Bembo diceva, e scorgendolo fra le altre cose istruttissimo di Vitruvio gli bastò questo per prenderlo ad amare e proteggerlo; chè il saper bene commentare Vitruvio a que' tempi era per gli amatori dell' architettura tanto quanto bastava per farsi ammirare. Non andò guari tempo dal suo primo presentarsi che il Cornaro gli propose di venire a vivere seco lui; e Francesco Maria ad accettare l' invito e tutto dedicarsi al servizio di quest' illustre patrizio. Associava Luigi Cornaro l' amore delle arti del disegno all' altro della musica; e come al tranquillo suo vivere questo ottimamente addicevasi così coi suoni e coi canti allegravasi ed allegrava eziandio gli amici che gli facevano corona. Andava quindi col suo Falconetto divisando di fabbricare un luogo che

ai concerti e ad altri piacevoli convegni riuscisse opportuno; ed in un posto appartato della città innalzarlo. Furono all' uopo preparati alcuni progetti, finchè sopra di uno deliberatosi, quello ordinò al Falconetto che facesse murare. In vicinanza alla chiesa del Santo incominciò nel 1534 ad erigersi il palazzetto, la cui invenzione apparve sì leggiadra e nuova che ognuno se non la magnificenza certo il buon gusto dell' architetto ammirava. Una loggia ornata di colonne, di statue, di pitture e di stucchi era destinata ai musicali concerti. Questa almeno in parte rimane, come pure esistono la sala, alcune camere, e pochi archi delle logge che circondavano il cortile, ma il tutto disordinato e malconcio. A farci però chiaro concetto dell' antico sarebbe stato necessario che il Serlio il quale ci diede il disegno di questo palazzo nel settimo libro delle sue opere, avesse atteso a misurarlo con maggior diligenza, e tutte le parti così avesse ritratte che ben rispondessero all' originale. Quando invece ora siamo costretti a ricorrere all' immaginazione, e con essa giudicare del merito dell' architetto, dell' ordinatore, non che dei pittori e dei plasticatori. Fra i primi trionfa Girolamo Campagnola e Zuane da Padova che fecero le statue (78); ed agli stuccatori dovette presiedere il Falconetto medesimo; che al dire del Vasari era eccellente in quest' arte, a lui però superiore era il genero Bartolomeo Ridolfi le di cui opere lo resero famoso in Polonia dove, dopo aver molto lavorato in Italia, terminò di vivere.

Lodata l' eleganza e la leggiadria del pensiero ci troviamo costretti a seguire il marchese Selvatico, il quale non trova corrispondente motivo di encomiare i profili che appaiono troppo meschini. Il capitello dorico secco, e senza grazia, come pure la cornice confusa è senza carattere proprio; e per non entrare in più minuziosa disamina di tutto quello che ancora rimane di questo edifizio possiamo francamente affermare che vi regna un non so quale misto di tritume, e di pesantezza che nuoce all' effetto generale senza però potersi negare che non vi s' intravveda il germe di quelle eleganze che ingemmarono più tardi lo stile di Palladio (79).

Ma siccome non v' ha invenzione al mondo, e tanto meno poi invenzione architettonica di cui non si scopra finalmente l' origine in qualche trovato anteriore, il quale di affatto isolato ch' egli era si generalizzi nel costume e nell' arte; così prima di seguitare a parlare del Falconetto ci piace per poco indagare se al concetto avuto dal Cornaro nella fabbrica del lodato palazzetto si possa fino a un certo segno assegnare l' origine di una costumanza che dopo aver messe forti radici in Venezia fu poi seguita da tutto il resto d' Italia e d' Europa. Noi stimeremo adunque non andar lungi dal vero credendo che dal palazzetto del Cornaro una prima idea traessero i Veneziani di quei loro casini o ridotti, i quali dapprima a fine di onesto e piacevole conversare, furono da questo o da quel gentiluomo liberamente aperti ai numerosi amici; ma poi vedutasene la grande comodità ed il vantaggio ad estendersene l' uso, a farne più fermo il costume furono i detti casini creati e mantenuti da società contribuenti e si trasformarono in gran parte in luoghi di molteplice ricreamento ove la musica, il giuoco, la danza sollevassero gli uomini dalle cure della giornata.

E per dare alla nostra congettura qualche più valido appoggio aggiungeremo che Luigi Cornaro non contento del palazzetto innalzato in Padova, un altro simile vicino al ponte S. Angelo (benchè più semplice) ne fece erigere dal Sanmicheli in Venezia. Sarebbe però al certo follìa il volere attribuire tutta quanta l' origine dei casini veneti ai palazzetti del Cornaro, avendo quelli la ragione propria di essere in moltissime circostanze affatto indipendenti e locali. Ma non ci pare neppure al tutto strano il credere che la vista di quelle fabbriche così adatte ai geniali convegni abbia potuto dare l' ultimo impulso all' effettuazione di cosa già congenita ai costumi e allo spirito de' Veneziani: quantunque ora sotto diversissimi nomi l' uso di tali ridotti si sia fatto comune a tutta l' Europa civile. L' arte architettonica ha poi adoperato e adopera tuttora i suoi più ingegnosi artifizi a rendere maggiormente aggradevoli e comodi questi luoghi. Qualsiasi giudizio voglia farsi della medesima congettura speriamo troverà indulgenti i lettori. Quindi facendoci di nuovo alle opere del Falconetto soggiungiamo che

com' egli si sciolse dalla direzione del palazzetto che il Cornaro aveva fatto fabbricare a Padova, ne disegnò pel medesimo un altro unitamente ad una chiesa e ad alcuni luoghi campereccі nella villa di Codevigo situata, uscendo da Padova, alla destra del fiume Brenta, nelle quali opere, dice il Temanza, non eccedendo la mediocrità a cui debbono mirare le fabbriche rustiche vi fece anche vedere l'animo nobile dell'ordinatore il quale studiavasi che ai suoi villici non mancassero tutte le necessarie comodità; alla qual cosa si attendeva ben da pochi a que' dì in cui l' ardore d' innalzare nobilissimi palazzi di villa sopprimeva quelle vedute di economia le quali gli antichi saggiamente conciliarono fra la rusticità delle abitazioni dei villici e la modestia delle case padronali di cui abbiamo altrove ragionato.

Opera sotto tale aspetto meno utile della casa di Codevigo, ma certamente più magnifica era il palazzo che il Falconetto disegnò pei Savornian nel castello di Osopo nel Friuli. La morte di Girolamo Savornian capitano della repubblica fece desistere l' architetto dal proseguirla quando appunto incominciava a pompeggiare di sua grandezza; per cui tornato a Padova diedesi di nuovo agli esercizii che aveva interrotti durante i suoi viaggi nell' Istria e nel Friuli. Oltre le porte della città delle quali superiormente si è discorso fece il Falconetto il disegno della chiesa di S. Maria delle Grazie, che incominciata a fabbricarsi dovette sostarsene il lavoro quando colla morte del Pontefice Pio V (che contribuiva largamente alla spesa) vennero ai frati di S. Domenico meno i modi per proseguirla (80). Parimenti a quest' architetto attribuisce il Temanza la facciata e lo interno del cortile attinente al palazzo del Podestà distante pochi passi dalla piazza dell' erbe. Il Selvatico però con molta maggior critica di lui teneva altra sentenza, tanto per l' epoca indicata dall' iscrizione più moderna quanto per lo stile, il quale piuttosto ricorda le sbrigliate maniere di un decoratore che non la severità del Falconetto. Per le quali cose ponendo a paragone quest' opera colla volta della cappella del Santo, rigoglioso lavoro di Tiziano Minio, potrebbe sorprender meno se si affermasse esserne egli l' autore, e non Palladio, come vorrebbe il Fossati, o Falconetto come il Temanza suppose (81). Si direbbe invero

che lo stile da questi seguito non dovesse dar luogo a simili scambi, ma la negligenza praticata talvolta nei confronti ha prodotto errori poco da questo diversi. Falconetto era talmente acceso di amore per l' antichità che dove in piccole e modeste fabbriche stimava non essergli concesso di potere imitare monumenti insigni anteponeva il partito di ricusarne l' incarico. Fin dalla sua gioventù eragli stato questo ispirato in patria dall' uomo più insigne che nelle architettoniche discipline possedeva Verona, e poscia col suo lungo soggiorno in Roma si era questa opinione più fortemente in lui radicata.

Frate Giocondo Domenicano godeva in fatto di dottrina una fama superiore a quella di quant' altri mai fossero nella sua patria ed era altresì uno dei principali promotori degli studi architettonici, strategici, ed idraulici dell' Italia. Quanti si volevano dedicare a questi ricorrevano a lui; ed il Falconetto che era in Verona nell' epoca che ne reggeva il governo l' imperatore Massimiliano, non si può dubitare che non partecipasse dei suoi consigli come aveva partecipato di quelli di Melozzo da Forlì esercitando la pittura, non meno dotto del Frate singolarmente nella prospettiva.

Di pochi architetti si è tanto occupata la storia quanto di Frate Giocondo, ma d' altronde scarse ed incerte sono le opere che ci rimangono di lui; avvegnachè essendo stato più volte in sul cominciare grandiosi edifizii la fortuna gli fu sempre nemica ed ora per una circostanza, ora per l' altra andarono a vuoto molti suoi progetti veramente insigni. Verona dubita e dubita con gran fondamento se il disegno della sala del gran Consiglio sia realmente suo (82), e non può offrire che una vieta tradizione colla quale si pretende autenticare il risarcimento eseguito da Frate Giocondo dopo la famosa piena dell' Adige nel 1512 del ponte detto della pietra (83).

Questa mancanza di opere che rattrista fortemente la sua patria è per così dire compensata dal merito di quelle di cui fu egli richiesto in altre capitali d' Italia, in Francia ed in Germania dove si dice terminasse i suoi giorni continuando a servire l' imperatore Massimiliano I.

Nella medesima maniera che fu invitato da questo sovrano a seguirlo in Germania, Lodovico XII alcuni anni prima (1498) lo aveva indotto ad andare a Parigi, sorpreso della non comune sua capacità d' ingegnere, scorta allorchè marciò col suo esercito a difendere i suoi diritti sulla Lombardia.

Il Vasari poco bene informato dei fatti di questo claustrale ed indottovi da un distico di Sannazzaro scrisse esser due i ponti cui fu in quest' occasione incaricato Frate Giocondo d' innalzare sulla Senna, in vicinanza del palazzo reale a Parigi. Uno di questi che si distingueva vivendo Mariette (84) col nome di *piccolo castelletto* era in origine di legno e non fu fabbricato di pietra che nel 1408 cioè un secolo prima che Frate Giocondo ponesse piede in Francia. Rimase fino al 1718 nel qual anno un furioso incendio lo distrusse ed obbligò i cittadini a nuovamente fabbricarlo.

Quanto poi all' altro ponte detto di Nostra Donna non era verisimilmente anch' esso che di legno allorchè il 19 di ottobre (o come altri cronisti dicono il 25 novembre) del 1499 crollò, colla morte di alcuni cittadini.

Il 7 di novembre (o dicembre) del medesimo anno fu risoluto a Parigi di edificarlo solidamente di pietra; ed il 28 di marzo incominciatosi a fondare si progredì l' opera senza interruzione fino al 1507 nel qual anno si celebrò solennemente l' apertura del ponte.

Gli architetti che godevano maggior fama di tutti in Francia furono richiesti del loro consiglio, ma Frate Giocondo (o Gioioso com' è chiamato nei libri della camera dei conti di Parigi) fu quello che incaricato del disegno fu anche a lui accordato l' incarico dei lavori. Vegliava egli acciocchè gli operai ed in particolare il capo-maestro (che era l' architetto della città) non commettessero alcuna frode, ed il tutto procedesse ordinatamente; per i quali obblighi gli fu assegnato l' onorario di otto lire al giorno, somma considerevole in tempi in cui il marco d' argento, che nel finire del passato secolo era di cinquanta lire, allora non valeva che circa dodici, onde fatto il computo si trova che quelle otto lire corrispondevano a trentadue almeno della presente moneta francese.

L' iscrizione che il Vasari indica infissa nel parapetto dell' anzidetto ponte andò perduta; nè si può con certezza affermare esatta la copia che ne produce Le Maire nella sua descrizione di Parigi antico e moderno. Col cangiarsi dei tempi e l' abbellirsi della capitale non può questo ponte offrire il medesimo aspetto che aveva quando fu innalzato; ma comunque rimasto, sarà sempre una gloria per l' Italia l' avere posseduto un uomo che nell' epoca in cui viveva formava l' ammirazione e l' invidia delle principali capitali d' Europa. Giustizia che non solo gli rendono i suoi nazionali ma eziandio gli stranieri medesimi fra i quali nominiamo per tutti Budéo che lo conobbe in quest' occasione a Parigi.

Delle opere idrauliche eseguite da Frate Giocondo per la Repubblica discorre a bastanza il Temanza per dispensarcene; limitandoci solamente ad indicare che l' unico emulo con cui ebbe il Frate a contendere si fu Alessio Aleandri Bergamasco, idraulico non meno di lui famosissimo. Non occorre neppure far molte parole sulle fortificazioni, a cui egli attese, allorchè trovavasi la Repubblica impegnata nella sanguinosa guerra della lega facendo grande stima di lui il senato oltre le altre opere di cui lo incaricò quelle notissime gli affidava delle fortificazioni sul fiume Sile da lui dirette onde renderle inespugnabili all' impeto del cannone colla cui scoperta erasi di gran lunga cangiata la militare strategia (85).

Nell' epoca in cui visse questo claustrale in tutte le città di terra ferma l' architettura fioriva, e con essa fiorivano eziandio gli studi e l' ardente amore per l' antichità. Diremo di volo di un altro frate del medesimo ordine di S. Domenico del quale se mancano edifizii da lui disegnati supplisce una sua opera copiosa di architettoniche ed archeologiche dottrine.

Francesco Colonna soprannominato Polifilo temendo che un trattato dottrinale non trovasse allettamento, presso i lettori, immaginò di stendere i suoi concepimenti architettonici in un romanzo che con nome greco intitolò: *Hypnerotomachia di Poliphilo,* ossia *Pugna di amore in sogno.* In esso con molti voli fantastici percorrendo con una dottrina, a pochi pari, ci porge alla mente o piuttosto sott' occhio le antiche fabbriche romane,

le terme ed i circhi non solo come si trovano al presente ma come esso si figura dovessero essere dando più nell' immaginoso che nel vero. Però esso mostra molta conoscenza dell' antichità ed una profonda cognizione delle regole di Vitruvio. Quest' ingegno portentoso nacque in Roma nel 1433 e morì in Venezia il 2 di ottobre 1527 ove venne sepolto con onorata iscrizione nella chiesa di S. Giovanni e Paolo.

Quasi a lui contemporanei i Lombardi spargevano nella Venezia i germi del loro fare architettonico il quale in poco d' ora rigogliosamente germogliava.

A Padova se non discepolo apparisce certamente felice imitatore dei Lombardi Annibale Bassano nel disegno della loggia e sala del Consiglio; fabbrica nella quale senza nulla attenersi l' architetto ai precetti vitruviani, manifesta le armoniche quanto svelte ed originali grazie degli esempi che aveva presi a seguire (86). Dietro norme alquanto diverse, ma sempre analoghe a quelle dei Lombardi nella stima della vera bellezza racchiusa nella semplicità e nell' eleganza di tutte le forme che costituiscono l' insieme di qualunque edifizio, istruiva i Friulani Giovanni da Udine; ed è purtroppo a compiangere che i saggi di suo valore lasciati in patria non prestino ora che una languida rimembranza di loro bellezza. Imperocchè la fontana in piazza da lui disegnata sull' esempio delle romane, dopo esser stata per molti anni asciutta è andata quasi in rovina. Nel restaurarla non si seguì tutta quella diligenza che era necessaria a conservare integra un' opera cotanto pregevole (87).

Dalla chiesa dell' Ospedale di Cividale scomparvero le pitture e gli stucchi al dire del Vasari maravigliosi. Un esito simile a queste ebbero pure le opere del suo discepolo Bernardino; avvegnachè la chiesa di S. Giovanni Battista, nel centro della quale innalzavasi una vaga cupola, andò soppressa e molte altre opere sue ebbero un fine corrispondente. Non avendo perciò gli Udinesi altro di Giovanni ad offrire agli sguardi del curioso straniero, è d' uopo limitarsi ad indicargli la lodevole facciata e l' interno della chiesa di S. Giacomo (88). E non potendo con questa sola appagarlo, si farà egli almeno a domandare lo stato in cui conservasi il castello opera insigne

di Giovanni Fontani, la fondazione del quale rimonta all' epoca del 1517 in cui la città era governata per la Repubblica da Jacopo Cornaro. Condottovisi, scorgerà co' suoi occhi quella che fu la residenza dei luogotenenti esser stata destinata ne' successivi stranieri dominii all' ufficio di caserma per cui è andata pressochè a rovina. Mutatisi i tempi, il castello da quella destinazione fu destinato a più nobile uso nascendo eziandio il pensiere di restituirlo al primo suo stato. Era desso lodevolissimo, ma non pertanto nel mettersi mano all' opera non mancarono alcuni a consigliare che ciò sarebbe stato a pregiudizio di tante comodità che a paragone delle antiche sono ora divenute indispensabili; e che pure sarebbe stato ottimo partito anche il conciliare esternamente le pratiche moderne colle antiche che stimavansi meglio con queste consentire. Fu perciò decretato perpetuo bando agli stemmi, e alle iscrizioni che tappezzavano la facciata, l' interno andò diviso in tanti compartimenti quanti ne venivano richiesti a un pubblico ufficio (chè a quest' uso era destinato) e alla sola gran sala si concedeva di conservare la sua vastità, senza però riflettere che gli ornamenti che le si apprestavano poco alludevano alla maestà del Magistrato a cui era essa consacrata (89). Per cui col decadere che fece il castello di Udine in diverse epoche dal suo splendore un doppio danno ne derivò all' arte ed alla storia. Alla prima per essere l' unico monumento conosciuto di un architetto che da quanto di lui rimane lascia scorgere un non comune valore: per la storia comechè al nome di Giovanni Fontani si concilia l' idea che dalla sua scuola derivasse il Palladio il principe dei moderni architetti; e se non dice vero la tradizione si hanno però documenti i quali affermano che Palladio fu compagno ad un Giovanni allorchè presentò nel 1546 al Magistrato di Vicenza la sua invenzione delle logge della basilica; e gli Udinesi dicono che questo Giovanni fosse il Fontani architetto del loro castello (90).

Confina col Friuli Treviso città ricca di belli edifizi; i quali se dimostrano da un lato l' amore di que' cittadini per le arti, la povertà di quelli che corrispondono all' epoca che trascorriamo fa chiaro vedere come travagliata Treviso più di

quant' altra mai città della Venezia dalla guerra che ardeva, l'impegno di tutti dirigevasi piuttosto a fortificarsi e difendersi dalle minacciate nemiche invasioni, che ad opere civili.

Se queste sostavano colla guerra, ripresero però l'antico vigore non appena cessata; e l'impulso principale l'avevano dai nobili medesimi i quali non solo alimentavano queste arti colla protezione, ma ancora con l'esercizio. Come il Friuli riconosce in Daniele Barbaro uno dei più insigni architetti e commentatori di Vitruvio, parimente Treviso nel cavaliere gerosolimitano Andrea Arimondo loda nella chiesa di S. Martino l'ordinatore ed il disegnatore (91). E cadendoci ora in acconcio non taceremo che superiore a questi fu quel Francesco Zen che, frequentando la scuola del Serlio quando questi innalzava con suo disegno la chiesa di S. Michele di Murano (92), riuscì a disegnare il palazzo che porta ora il suo nome. Era l'edificio poco men che compito quando infermatosi Francesco e scorgendosi prossimo a morire, disponeva di sua eredità a favore del figlio, imponendogli l'obbligo di fargli dar sepoltura a S. Cristoforo della Pace e che ad accompagnarvelo fossero invitati per maestranza i *mureri*, i *marangoni*, i *taglia pietra* presieduti da Nocente Lombardo bolognese, e da Sebastiano Serlio. Il Moschini il quale dall'archivio della nobile famiglia Zen raccolse tali notizie, non le avrebbe pubblicate se al pari di noi non ci avesse considerata un'importanza relativa ad un'epoca in cui l'aristocrazia non ammetteva certe popolari distinzioni; perlocchè la disposizione del Zen dovè recare gran meraviglia da meritare non se ne perdesse la memoria (93). Supposto ancora che in quest'espressione dell'ultima volontà di un nobile veneto si scorga la passione per un'arte che aveva coltivata con tanto suo diletto, non è men vero che valse quest'atto a diffondere quest'amore in molti nobili che con eguale intelligenza onorevolmente la esercitarono. Non la finiremmo così presto se si pretendesse tesserne la serie la quale fu già fatta distintamente dai biografi che scrissero le vite degli architetti più celebri di tutte le età, non tralasciando di notare quelli fra loro che derivati da illustre lignaggio stimarono maggiormente illustrarlo più colle opere dell'ingegno che colle ricchezze. Lasciando

dunque di parlar di loro, nel riappiccare che facciamo la sospesa narrazione scorgiamo che avendo già toccato rapidamente dei principali edifizi di Venezia, e di alcune città di terra ferma che rimontano dal principio alla metà del secolo XVI, non possiamo passare sotto silenzio che a Trento, capitale del Tirolo italiano, il Vescovo Principe Bernardo Clesio prevedendo che l' antica chiesa di S. Maria Coronata, era per la sua vetustà prossima a crollare, stabilì intorno a quest' epoca d' innalzarne nel luogo medesimo dalle fondamenta una nuova. Il Vantini (94) argomenta dalle parole *Bernardo Clesio auctore*, che si leggono scolpite in una lapide posta sull' esterna parete del coro, che sia di suo disegno; ma il Giovanelli giustamente riflette che quell' *auctore* vale il medesimo che il *dedit* scritto in una lapide di Augusto in Piè di Castello di là dall' Adige e che tanto il *dedit* quanto l' *auctore* significano *diede il pensiere; sopperì alla spesa.* La qual cosa essendo verisimilmente come la pensa il Conte Giovanelli, troviamo anche in suo appoggio l' autorità del Chiusole il quale attribuisce il disegno della chiesa di S. Maria ad Antonio Medaglia da Como (95). Qualunque però sia il suo architetto lodevolissima riuscì l' opera tanto per la sceltezza delle forme quanto per la semplicità ed eleganza degli ornamenti. Pilastri d' ordine jonico dividono tutta la facciata in regolari compartimenti. Finestre arcuate prive di modanature. Le pareti sono incrostate di marmi rossicci e bianchi derivati dalle vicine cave. La porta principale non appartiene allo stile della facciata. E lo stemma sovrappostovi indica già l' epoca dell' episcopato del Card. Madruzzo; dicasi parimente dell' altra aperta dal lato di mezzodì i di cui ornati chiaramente manifestano un imitatore dei Lombardi.

L' interno, i di cui pregi emulano quei della facciata, è tutto compreso in una sola nave e per ciascun lato di essa s' innalzano tre altari i quali si addentrano nello sfondato di altrettanti archi semi circolari di bellissime proporzioni con archivolti ed eleganti imposte.

Insigni sculture di Vincenzo Vicentin (il di cui nome leggesi scolpito sulla modanatura di una cornice) ornano la tribuna, e come tali non dovevano essere dimenticate dal Conte

Cicognara. I bassi rilievi e le statuette divise in tanti regolari compartimenti indicano Vincenzo seguace dello stile di Tullio Lombardi; ma sopra tutto è mirabile la squisitezza di questo negl' intagli delle cornici e nei fregi d' ogni maniera così che ben poche opere del cinquecento possono per bontà ed eleganza a questa agguagliarsi.

A tale e tanta magnificenza quasi sembrava che il Vescovo Clesio mirasse prevedendo l' onore e la nominanza in che tra poco doveva venire questo tempio. Imperocchè pochi anni dopo compiuto, fu scelto ad accogliere i padri uniti in santo concilio, ed ivi furono pubblicati i famosi decreti che i cattolici ossequiosamente rispettano.

Per quanto però noi facciamo di tutto per rintracciare colla possibile diligenza la semplicità, l' eleganza, ed il buon gusto seguiti negli ornati di questi edifizii non raggiungiamo per anche a toccare quel fine a cui debbono essere presentemente diretti i nostri studi, vale a dire di trovare in que' monumenti che sorsero intorno la metà del secolo XVI quel punto di passaggio dallo stile di transizione al classico, e poscia l' altro che fece scala allo stemperato ornamentale, all' iniziarsi cioè del barocco. Per descrivere tal periodo della storia dell' architettura le parole difficilmente ponno supplire alla chiarezza che ne porgono gli esempi; fra i quali scegliamo quello che ci è sembrato il più opportuno a dare al nostro concetto una lucidezza corrispondente alla sua importanza.

La chiesa di S. Giustina di Padova, senza perder tempo sulle dispute che nascono sul nome del suo architetto (96), è un tempio il di cui compimento non supera il 1550: niuno dunque più di questo può essere a proposito per dare una vera idea dello stile a cui piegava a poco a poco l' architettura a quest' epoca.

Lo Chévalier nelle sue memorie *architettoniche* pare a noi, (come sembra al Marchese Selvatico) quello che meglio di esso giudicasse; perlocchè scorgesi in questo suo giudizio sviluppata con tutta la chiarezza a cui aspiriamo il nostro concepimento. Dice egli, molto a proposito, « non potersi niuno aggi-
» rare per le spaziose navate di S. Giustina e non restare scosso

» dal loro maestoso carattere, e non sentirsi spandere nell' animo » un senso di stupore e di ammirazione (97) ». Forse che nessun altra chiesa fra le moderne va più innanzi di questa per quella magnificenza, e sontuosità che non deriva dalla ricchezza, e dalla profusione degli ornamenti, ma procede puramente da quella semplicità di concetto, e da quella indefinibile armonica corrispondenza di proporzione che se non è puro prodotto del caso, vuolsi dire la grande eletta facoltà dell' artista. Ma se per la nobiltà del concepimento e pel magico effetto del suo complesso non va seconda a quanti altri templi sono in Italia, è però nelle sue parti e nello stile assai al disotto di quanto l' arte aveva prodotto e produceva al suo tempo, e degli esempi che offerivano a queste parti il Bergamasco, i Lombardi, il Falconetto.

Che cosa dovremo da ciò argomentare? Che venuto meno lo studio marcato delle parti, andava esso tutto ad impiegarsi a colpire l' occhio con un insieme così armonico da eccitare lo stupore di quanti entravano in una chiesa architettata a questo fine. Quindi agli sfarzosi ornati si antepose una corrispondente semplicità tendente a farne più considerare le linee; alle molte e trite divisioni, larghezza di compartimenti, agli archi che inclinavano a piegarsi leggermente verso i fianchi una curva prolungata e pronunziata; per cui questo stile che già preludeva Palladio e tutti i Palladiani, veniva appunto a formare quell' ultimo anello di congiunzione che abbiamo considerato discorrendo del Bergamasco e di Falconetto. Ed è per questa ragione che la chiesa di S. Giustina può più d' ogni altro edifizio dare un chiarissimo esempio del passaggio dei due stili di transizione e di risorgimento.

Riepilogando in breve tutto quanto venne da noi rapidamente detto in questo capitolo troviamo che emancipatasi l' architettura dall' arco acuto per nuovamente abbracciare l' antico classicismo greco romano, andò a gradi a gradi perdendo le viete forme, e per quanto pure si studiassero i principali architetti di volere a quelle ritornare mai non vi riuscirono, chè i loro disegni danno nel secco, nel magro, nell' eccessivo sensibile; finchè negli ultimi tempi nella Venezia i Lombardeschi,

nel Milanese i Bramanteschi si conobbero già maturi a slanciarsi al classico col dare alle forme uno stile maggiormente grandioso e pronunziato.

Non affermeremo, ma neppur temiamo di trovare un' invincibile opposizione dicendo che Michele Sanmicheli è stato uno dei primi architetti che dirigesse il classicismo nel senso che noi intendiamo; avvegnachè niuno più di lui (non eccettuato il Sansovino) ha dato alle fabbriche quel carattere di robustezza ed insieme di magnificenza, al quale pretesero i Palladiani aggiungere altrettanta leggerezza e leggiadria che dicevano non essere stata prima di loro raggiunta. Se realmente ottenessero quell' esito che si figurarono sarà nostro impegno l' esaminarlo; intanto è innegabile che il Sanmicheli superando il Falconetto, immaginoso nei concetti, ma altrettanto timido nell' attuarli, fu dei primi ad applicare i concepimenti alle forme appianando la via a rettamente determinare nell' architettura quel carattere al quale noi, per distinguerlo da tutti gli altri, abbiamo accordato il nome di *Palladiano*, pretendendosi che Palladio sia stato il primo ad introdurlo, ma che in vero non è che una modificazione del precedente, di quel carattere di cui la chiesa di S. Giustina può essere esempio; perocchè l' architettura andò allora come sempre lentamente variando, e non abbandonò mai la sua non interrotta processione che solo per riabbracciare l' eccletismo; fatale pensiere in cui precipitò nel secolo XVIII, per non risorgere che difficilmente, o dopo lunghissimo tempo. Decadenza che le fe' perdere ogni fisonomia, e la condusse ad andar tentoni come accade di tutte le mode, ora aderendo ad un capriccio ora ad un altro.

NOTE E DOCUMENTI.

(1) Selvatico, Sull' architettura e sulla scultura in Venezia dal medio evo sino ai nostri giorni. Venezia, 1847, a pag. 166.

Il distico seguente è stato pubblicato dall' Abate Cavaliere Iacopo Morelli: *Notizie d' opere di disegno*, pag. 146:

Theutonicum mirare forum spectabile fama
Nuper Iucundi nobile fratris opus.

Cadorin, Pareri ecc., op. cit. a pag. 144.

Temanza, Vita degli architetti veneziani, a pag. 90.

(2) Scriveva il VASARI » non potersi immaginare nè rappresentare da qualsivoglia più » felice ingegno o eccellentissimo artefice alcuna cosa nè più bella, nè più ma- » gnifica, nè più ordinata del ponte disegnato da Frate Giocondo ».

(3) Veggansi a questo proposito le assennate osservazioni del SELVA che accompagnano la sua illustrazione del Ponte di Rialto e si conchiuderà che le parole del VASARI furono piuttosto pronunziate a caso che con una perfetta cognizione dell' opera.

(4) Con pessimo consiglio fu sovrapposto a questo palazzo un piano.

(5) Il TEMANZA dopo avere decisamente attribuito (a pag. 125) a Sante quest' edifizio poc' appresso, cioè a p. 169, soggiunge: *mi sembra opera di uno dei nostri Lombardi.* V. VASARI, ediz. di Pass. a pag. 848.

(6) Il MOSCHINI, tom. I, pag. 545, emenda l' errore nel quale era caduto il TEMANZA dicendo esser morto lo Spavento nel 1520, quand' invece Tullio Lombardo imprese a compire la chiesa in quest' epoca, cioè venti anni dopo che era partito da questo mondo il primo architetto.

(7) Si è pubblicato a Venezia nel 1766 per Antonio Foglierini l' operetta: *Chronicon Monasterii S. Salvatoris Venetiarum, Auctore Francisco De Gratia nunc primum editum.*

È ricca di preziose notizie. Comincia dal 1141 e non giunge che al 1377.

(8) Sono pregevoli i due bassorilievi rappresentanti l' uno il Santo che unisce il piede di quel giovine che aveva dato un calcio a sua madre: l' altro lo stesso Santo che scopre nello scrigno il cuore ancor palpitante dell' avaro.

(9) Venne alterata l' interna sua semplicità coll' introdurvi delle nuove cappelle, e dei compartimenti che sentono di un gusto molto diverso dai Lombardi.

(10) Antonio lavorò insieme a Pietro suo padre ed ai fratelli anche nel monumento Zen a S. Marco, e nell' altro di Pietro Mocenigo a' Ss. Giovanni e Paolo di Venezia, ma ignorasi quali parti siano le sue nell' una e nell' altra opera.

(11) Scrive il TEMANZA (pag. 90) che Pietro l' ebbe ordinata; ma altrove (pag. 258) si restringe a guardarla come opera di uno dei Lombardi. In ambo i casi aggiunge che fu compiuta da Iacopo Sansovino.

Lo stile accostasi certamente al fare di lui, e forse ai Lombardi non è dovuta che la pianta.

(12) Murata fra il 1551 ed il 1555 vi arieggiano le semplici e leggiadre forme della scuola lombardesca.

(13) FOSSATI GIUSEPPE LUIGI, *Notizie sopra gli architetti e pittori che nel secolo* XV *operarono nella Scuola di S. Rocco di Venezia, corredate da inediti documenti.*

Tutti coloro, che in Venezia esercitavano un' arte qualunque formavano tanti separati Collegi. Questi si distinguevano per *scuole,* e *fraglie.* Alle prime si dicevano *grandi* perchè da loro si toglievano i soldati per la guerra, le seconde *fraglie* frequentate da artieri su quali non cadeva la detta scelta. V. GALLICIOLI, Mem. sac. e prof., tom. VI, pag. 217.

(14) V. TEMANZA, Vite degli Arch., op. cit., pag. 108.

FLAMINIO CORNARO opina che lo Scarpagnino vivesse fino all' anno 1558.

(15) Era opera di quest' insigne artefice nella medesima chiesa, prima che fosse demolita, l' altare di S. Maria Maddalena che fu poi trasportato a' Ss. Gio. e Paolo.

(16) Sopra la porta nella fronte esteriore a ponente si legge l' iscrizione seguente: *Margaritae Emilianae Testamento Matronae pietate insignis. Procuratores divi Marci de Citra fide optima a fundamentis extruendum curarunt Anno MDXXX.*

(17) A pag. 127.

(18) Risentì le ingiurie del tempo e maggiormente quello delle correnti marine.

(19) Pag. 129.

(20) Fabbriche di Venezia, tom. II, pag. 114.

(21) Da una parte sta scolpito: *Anno ante Christi adventum MCXVIII.* Inverisimile ipotesi della fondazione di Padova.

Dall' altra. *Anno Christi natalibus MDXVIII.* Epoca dell' erezione di questa porta.

(22) Al n.° 80 nella classe dei Codici filosofici e filologici contenenti dieci dialoghi colle annotazioni marginali greche di anonimo scoliaste custodito nell' Imp. Biblioteca di Vienna nella prima pagina si leggono le seguenti parole: *Aleardo viro doctissimo et nobilissimo, Taddaeus Quirinus patricius Venetus hos Platonis libros, amoris et benevolentiae optimum testimonium et ex numerosa Bibliotheca delectos dono liberaliter dedit faventibus nuctis.* Questo è quel Francesco o Aleardo che l' Agostini nel catalogo *dei codici*, vol. II, pag. 317 appella *Dionisio,* mania invalsa nel secolo XV per la celebrità della Grecia antica.

(23) Nel mezzo offre la seguente iscrizione:

Andrea Gritio Principe Optimo Muris - cum propugnaculis validioribus refc. - Porta tutiori restituta - Patavium munitius, et ornatius est factum A. MCCCCCXVIII.

Nella cornice al di fuori

Sancti Contar. Steph. f. hujus urbis Praefe. studio, et diligentia - Opus hoc est inceptum et absolutum.

Sul piedritto dell' intercolonnio si legge scolpito il nome di *Joan. Ma. Falcunetus veronensis architectus F.*

V. Baldinucci, tom. VI, pag. 156.

Milizia, Vite degl' Arch. ecc., tom. I, pag. 176.

Dal Pozzo, Vite dei pittori, scultori e architetti veronesi, pag. 38.

(24) Anche in questa porta il Falconetto lasciò scolpito il proprio nome.

V. Vasari, ediz. di Pass., pag. 661.

Maffei, Verona illustrata.

Dal Pozzo, idem.

(25) Si legge anche qui il nome dell' architetto e l' anno 1530.

V. Vasari, idem.

V. Temanza, pag. 136.

Nel luogo dove sorge questo palazzo alzavasi un tempo la reggia dei Principi di Carrara fatta murare ed ornare magnificamente da Ubertino III signore di Padova.

I Veneziani nel governo della città vollero in parte atterrare, in parte volsero ad altr' uso distruggendo i ricchi appartamenti, gli atrii, i vestiboli, i cortili deputati alla equitazione e ad altri esercizii ginnastici, che componevano quel vasto edifizio siccome ci è narrato dal Vergerio e dallo Scardeone.

Per altro sino ai dì nostri si conservarono due cortili con portici e colonne allo intorno; ora non rimangono che pochi intercolonnii del piano superiore, dove lunghissime colonne di broccatello sostentano un architrave di legno, su cui aggetta una vasta cornice pure di legno fregiata di doppii modiglioni, unico esempio di costrutture padovane del medio evo, in cui non si veda usato l' arco, sì veramente l' architrave; esempio raro a Venezia, più frequente in Toscana.

Il Marchese Selvatico da questa circostanza singolarmente argomenta che l' architetto di quest' edifizio sia quello stesso Domenico da Firenze chiamato da Ubertino per altre costruzioni: nè qui fermossi il Carrarese; non solo indirizzò

l'animo alla splendidezza del principesco palazzo, ma volle pure accoppiarvi la sicurtà dei Principi stessi conducendo sopra dieci archi di pietra un corridoio che dalla reggia correva agli spaldi delle mura presso al ponte dei Tadi, lavoro anche questo lodatissimo dai contemporanei scrittori e conosciuto da noi per le sole penne degli storici.

(26) Pag. 31 a 42.

(27) V. il Temanza nella vita del Sansovino.

(28) Idem a pag. 91-115-219.

(29) Da tempo immemorabile qui stette la zecca, benchè fino al secolo XVI avesse alcune officine sparse per la città.

(30) Quest' opera innalzò sopra tutte le altre il nome del Sansovino. La seguente lettera dell' Aretino giustifica la nostra asserzione.

Pietro Aretino a M. Iacopo Sansovino - Venezia li 20 *novembre* 1537.

Or si che l' esecuzione dell' opre uscite dall' altezza del vostro ingegno dan compimento alla pompa della cittade che noi, mercè delle sue bontà libere, ci aviamo eletta per patria, ed è stata nostra ventura, poichè qui il buon forastiere non solo si agguaglia al cittadino ma si pareggia al gentiluomo. Ecco dal male del sacco di Roma è pur uscito il bene, che in questo luogo di Dio fa la vostra scultura e la vostra architettura. A me non par nuovo che il magnanimo Giovanni Gaddi chierico apostolico coi Cardinali e coi Papi, vi tormentino con le richieste delle lettere a ritornare in corte per riornarla di voi. Mi parrebbe ben strano il vostro giudicio se cercaste di snidarvi dalla sicurezza per collocarvi nel pericolo, lasciando i Senatori Veneziani per i prelati cortigiani. Ma si dee perdonargli le spronate che perciò vi danno essendo voi atto a restaurargli i templi, le statue ed i palazzi. Di già essi non veggon mai la chiesa de' Fiorentini che fondaste in sul Tevere con istupor di Raffaello da Urbino, d' Antonio da Sangallo e di Baldassare da Siena, nè mai si voltano a S. Marcello vostra operazione, nè alle figure di marmo nè alla sepoltura di Aragona, di S. Croce e di Aginense (i principii delle quali pochi sapranno fornire) che non sospirino l' assenza Sansovina, come anche se ne duol Firenze, mentre vagheggia l' artificio che dà il moto dello spirito a Bacco (*ora nel Museo granducale*) locato negli orti Bartolini, con la somma di cotante altre maraviglie che avete scolpite e gittate. Ma eglino si staranno senza voi perchè in buon luogo s' han fatti i tabernacoli le vostre virtù savie. Di poi vale più un saluto di queste maniche nobili, che un presente di quelle...... ignobili. Guardi la casa che abitate come degna prigione dell' arte vostra chi vuol vedere in che grado siano tenuti da cosiffatta repubblica i virtuosi atti a ridurla nelle maraviglie che tuttodì partorite con le mani e con l' intelletto. Chi non lauda i ripari perpetui per cui sostiensi la chiesa di S. Marco? Chi non si stupisce nella corintia macchina della Misericordia? Chi non rimane astratto nella fabbrica rustica e dorica della Zecca? Chi non si smarrisce vedendo l' opera di dorico intagliato che ha sopra il componimento ionico con gli ornamenti dovuti cominciata all' incontro al palazzo della Signoria? Che bel vedere farà l' edificio di marmo e di pietre miste ricco di gran colonne che dee murarsi appresso la detta? Egli avrà la forma composta di tutte le bellezze dell' architettura servendo per loggia nella quale passeggeranno i personaggi di cotanta nobiltade. Dove lascio i fondamenti in cui debbon fermarsi i superbi tetti Cornari? Dove la Vigna? Dove la nostra Donna dell' Arsenale? Dov' è quella mirabile Madre di Cristo che porge la corona al protettore di quest' unica patria?

L' istoria del quale fate vedere di bronzo con mirabile contesto di figure nel pergolo della sua abitazione onde meritate i premi e gli onori dativi dalla magnificenza del serenissimo animo de' suoi riguardati devoti. Or consenta Iddio che i dì nostri sien molti acciocchè voi duriate più a servirgli ed io più continui a lodargli.

Bottari, Lettere pittoriche, tom. III, pag. 63 e 65.

(31) Il nome di Procurative Nuove accenna alla posterità dell' erezione delle altre disegnate dallo Scarpagnino. Di queste parlando il Sabellico nel suo libro *de Situ Urbis* dopo descritto il famoso incendio soggiunge: *portus aquis incumbans novisque a tergo materia et opere perspicuo aucta aedificiis.*

L' iscrizione indica incominciato l' edificio nel 1520 essendo doge Leonardo Loredan, compiuto nel 1522 dal successore Antonio Grimani.

Le fabbriche nuove non hanno scolpita che l' epoca del 1555 sotto una finestra posta in angolo verso la piazza delle erbe; forse è quella che riguarda il perfezionamento dell' edificio.

(32) Nel 1457 essendo doge Pietro Mocenigo si pensò ad erigere un apposito edificio per collocarvi i libri donati nel 1468 dal Cardinal Bessarione. S' ignora qual causa sospendesse l' esecuzione di tal progetto; e que' libri a' quali s' aggiunsero nel principio del secolo successivo i generosi legati dei Cardinali Grimani rimasero nel palazzo Ducale. Finalmente i procuratori *de supra* affidarono al loro proto Jacopo Sansovino l' erezione della nuova fabbrica.

(33) Nel 1812 la libreria di S. Marco fu da quest' edificio trasportata al palazzo ducale e desso serve d' allora in poi alla residenza del Governo.

Per una *laurea* furono pubblicati, in Venezia, alcuni documenti riguardanti il processo di Iacopo Sansovino per il crollo della volta della libreria di S. Marco, avvenuto la notte del 18 dicembre 1545, tolti dalla fabbriceria della basilica, pei *tipi Naratowich,* 1855.

(34) Lib. III, cap. IV.

(35) Part. II, pag. 21.

(36) Bottari, Raccolta di Lettere pittoriche, tom. V, pag. 204, e tom. III, pag. 160.

(37) Il Selvatico diceva parergli sino miracolosa in quell' orgoglioso ingegno la diligenza in cui si tenne nell' eseguire quel tanto che non aveva potuto il Sansovino perfezionare.

(38) Dalla lettera che abbiamo copiata dell' Aretino (alla nota 30) si apprende che nel 1537 erano già state murate le fondamenta di questo palazzo. Un' antica tradizione poi afferma che Vincenzo Scamozzi fosse quello che lo condusse a compimento; ma il Temanza (pag. 225) sostiene che nei libri della famiglia Cornaro non si legge che il nome di Sansovino.

(39) Questo palazzo fu fatto innalzare da Monsig. Giovanni Dolfin.

V. Vasari, ediz. di Passigli, pag. 1072.

Il cortile e le scale che, come dicemmo, sono architettate dal Selva, il Quatremére le crede anch' esse disegnate dal Sansovino. Certo è che tra queste del Selva e le opere del Sansovino corre una tal differenza da destar meraviglia come un uomo così dotto e diligente com' era il Segretario dell' Accademia di Parigi sia potuto cadere in uno scambio così lampante com' è questo.

(40) Al Cornaro fece eco il Temanza dicendo: » Iacopo Sansovino in tale opera si è » fatto più onore che in qualunque altra ordinata da lui sì in Venezia che in » Roma. Si adattò per modo al rito di quella nazione che la sembra architettata

» anzi da un greco che da un latino artefice. È piena di maestà e magnificenza » e come per conto di eleganza sembra che abbiavi toccato il sommo, così per » conto di solidità sembra che innalzasse un ornatissimo castello. Non vi voleva » ad innalzarlo che l'oro di quella gente ed il periodo di oltre a trent' anni ». Quando la si compiesse lo sappiamo dalla greca esteriore iscrizione, la quale nel nostro linguaggio suona così: *a Cristo Salvatore ed al Santo martire Giorgio i greci abitatori e quelli che si conducono a Venezia per potervi venerare Iddio secondo il patrio costume di lor facoltà offerendo gran copie eressero questo tempio l' anno* 1561.

(41) App. tom. I, pag. 78-100.

(42) L'architettura è troppo semplice e disadorna per attribuirne autore il Sansovino.

(43) Il Cardinal Gio. Batt. Zen fu nel 1501 l'ordinatore di quest' edificio, perfezionato poi nel 1533 a spese del Senato presiedendone alla costruzione Tullio Lombardo.
V. Milizia, opera citata, tom. I, pag. 229.

(44) Scrittura di Maestro Giovanni da Zan per la facciata dell' oratorio della nazione Dalmata in Venezia.

Laus Deo 1550.

» Nui M. Zuane guardia della scuola de M. S. Zorzi cum li sui deputadi so- » pra la fabbrica qual sara la faza davanti della scuola nostra tutti dacordo ha- » vemo eletto uno disegno di M. Zuane protto de mureri de larsenal per il più » bello fra li altri et per che nuj non siemo capacj circha tal opera nuj li demo » piena libertà che esso M. Zuane possi exeguir et far operar a tuttj quellj Mae- » stri de taia piera ditta fabrica a suo modo juxta il disegno qual luj dara li » ordenj et modi se havera a tegnir e prima.

» Siano tuttj da rovignio che li dittj Maestri faranno dittj lavor s' intendano » debano lauorar comenzando dal pian fina ala prima cornise batudo de menudo » talmente stiano ben, jtem il secondo ordene debano eser batudo da ben et de » ditte piere vive et fatura siano apiaquimento d' esso M. Zuane de tiorle ovir » lasarle manchando delle sue beleze et bonta. Item li pilastri del primo ordine » et segondo debano esser tuttj de uno pezo solo.

» Item li pilastri dela porta mistra siano interj ouir de uno pezo etiam le » pelastrade il simile et tutte le cornise de un pezo così della porta come etiam » delle finestre et in luogo de colona ale fenestre di sopra siano fatto uno stafilo.

» Item che dittj Maestri debano dar dite piere vive condutte sopra lopra a » suo danno et interesso et star suso la fabrica fina la sara in opra et tutte le » inuestison debano esser della grandeza et minuità come ordenara il ditto protto » che sara M. Zuane.

» Et per fede de ciò havemo sottoscritto de man propria il disegno suo et » li diti ministri siano hobligati a far li schalini da vanti la porta da basso.

(fuori)

» Scritto della - Scuola de S. - Zorzi de S. - Zuane dej - Forlanj ».

Gli scrittori di *Guide* si ostinano ancora a far credere architettata internamente dal Serlio la chiesa di S. Sebastiano e la facciata dal Sansovino chiudendo le orecchie ai preziosi documenti scoperti dal Cavalier Cicogna e pubblicati nel tom. IV delle Iscrizioni veneziane dai quali si apprende che l' architetto della chiesa fu Francesco Castiglione cremonese assistito nell' opera dallo Scarpagnino, da M. Bartolomeo Bon, da M. Guglielmo Bergamasco, e da Pietro Lombardo.

Della facciata non si tiene parola e non lo meritava.

(45) Opere inedite di ANDREA PALLADIO, tom. I, part. I, tav. XV, e seg.
(46) Il TEMANZA, op. cit., pag. 248.
In una lettera scritta all' Abate GENNARI e pubblicata dal ROSSETTI nella sua *Guida di Padova,* pag. 305, cangiò parere.
(47) SELVATICO, Guida di Padova, pag. 312.
(48) V. VASARI, ediz. di Passigli, pag. 844.
Il TEMANZA, op. cit., pag. 153.
DAL POZZO, op. cit., pag. 46.
Il March. POLENI nelle sue Memorie storiche della gran cupola Vaticana afferma essere stata la cupola del duomo di Montefiascone voltata dal Fontana. Il Card. Vincenzo Macchi ordinò nel 1840 la costruzione a sue spese della facciata di questo tempio incaricandone del disegno l' architetto Gazola di Piacenza.
(49) V. RONZANI FRANCESCO e LUCIOLI GIROLAMO: *delle fabbriche civili ecclesiastiche militari del Sanmicheli disegnate ed incise.* Venezia, per l' Antonelli, 1831.
(50) Storia dei Cond. di vent., Part. VII, pag. 178.
(51) Di qua tuonarono per l' ultima volta nel 1797 i cannoni della repubblica contro il francese Laugier che violentemente pretendeva introdursi nel porto non ancora ceduto.
(52) Vedi la nota 48.
(53) Ridotto in tanti frantumi nel 1797.
(54) Andarono con molte altre distrutte. L' iscrizione sinistra ci venne conservata dal March. MAFFEI.
Andrea Gritti Principe. M. Antonius Cornelius praetor et Ludovicus Faletro Eques Praefectus curavere. Aermolao Lombardo publicarum fabricarum provisore. Michaele Michaelio Veronensi architecto. MDXXXV.
L' altra a destra dallo SWERZIO (*Sel. Christ. Orbis deliciae etc. Colon. Agripp.* 1623, 8).
Verona non minus nobilis quam antiqua civitas ac priscae virtutis memor venetae reipublicae beneficio non solum muros injuria temporis corruptos in melius restituit, sed ea quoque sibi templorum, viarum, pontium, ac portarum ornamenta adiecit ut publicorum aedificiorum magnificentia nulli urbium postponenda videatur: tantum illi potuit bonorum principum tutela ac favor.
(55) V. VASARI, ediz. di Pass., pag. 846.
MILIZIA, Vite degli arch., tom. I, pag. 182.
TEMANZA, op. cit., pag. 159.
(56) Rimase aperta fino al 1630 ed al chiudersi che si fece prese il vocabolo di *Stuppa* secondo il dialetto del paese.
(57) Prima detta di S. Martino, poscia Stuppa, ora di Ferrara.
V. TEMANZA, op. cit., pag. 170.
(58) V. VASARI, ediz. di Pass., pag. 848.
(59) Alcuni anni sono dovendosi abbassare il piano della strada con riprovevole consiglio ne fu levata una panca o sedile che per ben ordinato soppedaneo le correa sotto.
(60) MILIZIA, Vite degli Arch., tom. I, pag. 185.
(61) L' unico fra i palazzi disegnati dal Sanmicheli con loggiato.
(62) Il TEMANZA (pag. 183) seguito dal PERSICO (part. II, pag. 160) opina che sia disegno del Sanmicheli anche il vicino palazzo, benchè il DAL POZZO (pag. 51) non gli attribuisca che la sola cappella.

(63) Selva Gian Antonio, Elogio di Michele Sanmicheli, letto nell' I. R. Veneta Accademia di Belle Arti per la distribuzione de' premi il giorno 7 agosto 1814.

(64) A spese del Marchese Carlo di Canossa, dice il Persico, part. II, pag. 243 » mi-» rabile nella corsia, o come dicesi la fuga, delle camere dall' un capo all' altro. » L' estensione di questa fabbrica è tale che generalmente si vuole non esservi » dopo Caserta l' eguale ».

(65) Discorrendo il Temanza di questo Lazzaretto, pag. 188, avverte che invece di riuscire comodissimo e nobile ch' esser dovea, ne fu mutata l' invenzione per pusillanimità e per mancanza d' intelligenza; e riuscì come un mantello mal tagliato per vile risparmio d' un palmo di terra.

Or serve questa fabbrica a deposito delle polveri; e dal 1630 in poi i Veronesi non ne usarono a quel tristissimo ufficio a cui fu innalzata.

(66) Dai Corner passò ai Mocenigo ed ora vi risiede l' I. R. Direzione del Censo.

(67) Il Temanza nelle sue Vite (pag. 167) propone ai giovani lo studio di questo palazzo come una delle opere più perfette del suo genere; ed il Vasari (ediz. di Pass., pag. 849) l' ascrive alla migliore di quante ne facesse il Sanmicheli in architettura civile.

(68) La ricerca dell' autore di un' opera così poco meritevole di lode è cosa per se stessa indifferente e siamo per dire inutile. Non è quindi minore la meraviglia di vedere che talun scrittore si studi a voler far credere che un nome illustre possa avere avuta parte in un' opera di tal fatta. Bisogna ben ritenere che il Padre Della Valle non avesse mai veduto questo palazzo scrivendo nelle note al Vasari che il Cardinal Grimani prima d' innalzare quest' edificio ne aveva fatto fare il disegno dal Sanzio a Roma. Non crediamo altresì verisimile ciò che il Morelli crede che esso sia d' invenzione dello stesso Cardinale avvisandolo da alcune espressioni di Muzio Sforza nella sua dedica al Card. delle elegie pubblicate nel 1508. Se così fosse come il dotto Abate opinò non si spiegherebbe il perchè Fabio Paolino recitando nel 1592 l' elogio funebre di questo Porporato tacesse ch' egli era versato come nelle altre scienze, così anche nell' architettura.

(69) V. Temanza, op. cit., pag. 178.

La facciata era stata dipinta da Iacopo Tintoretto.

(70) Moschini, Guida di Padova, pag. 192.

(71) Temanza, op. cit., pag. 176. — Bartoli, Guida di Rovigo, pag. 131 e 133.

(72) V. Vasari, ediz. di Pass., pag. 147.

La chiesa interna rimonta al 1481. Se ne deve la fondazione all' Abate Girolamo Bendedei o Bendidii, come si legge nell' iscrizione scolpita nella base della prima colonna a destra entrando in chiesa.

(73) Nella cupola è scritto esternamente nel piombo dal lato di tramontana:

Die XXVI. Octob. fuit finita anno Domini MDCIV
Angela celestis cognomine dicta Muselli
Hoc bene digna prior sic renovavit opus.

Mirabile è pure il contorno e l' alzato del maggiore altare, disegno, da quanto ne dice il Vasari, di Bernardino figlio di Luigi Brugnoli nepote del Sanmicheli.

Anche il campanile cominciato da quest' architetto venne poi compito dall' anzidetto Brugnoli.

(74) Part. II, pag. 88.

(75) Il Vasari (ediz. di Pass., p. 847) dice che di questa chiesa non lasciò il Sanmicheli che il disegno, e non fece che porre la prima pietra essendo stato sorpreso dalla morte.

(76) Questa chiesa rimane sulla grande strada di Venezia ad un miglio da Verona.

(77) V. Maffei, Verona illustrata.

(78) V. Morelli, Notizie di opere di disegno, pag. 107 e 109.

(79) Passò dai Cornaro ai Giustiniani.

L' architetto lasciò scolpito il suo nome in un arco della corte.

Joannes Maria Falcunetus Veronensis Architect. 1524.

V. Temanza nella vita di quest'architetto. — Vasari, pag. 667. — Baldinucci, tom. VI, pag. 159. — Brandolese, Moschini, e Selvatico, nelle *Guide di Padova.* — Dal Pozzo a pag. 38. — D' Agincourt, tom. II, tav. LXXII, n. 82.

(80) Il Dal Pozzo (pag. 38) esagera dicendo che chiesa più ben fatta di questa non erasi in altro luogo veduta. Gran povertà di belli edificii testimonierebbe, se ciò fosse vero.

(81) Tom. I, part. I, tav. 11 e 12.

Di un merito molto superiore all' interno del cortile venne riconosciuta dal Selvatico la facciata lodandone le buone massime dell' insieme e la seria castigatezza con cui l' ordine è profilato. Ad alcuni (e forse non a torto) sembra questa facciata troppo tozza anche relativamente ai pilastri corintii che sorreggono le arcate del pian terreno, sgraziate le bugne e pesanti gli archi infrapposti ai ricordati pilastri. Quando ciò corrisponda al parere di questi potrà anche conchiudersi con Chevalier che con poche modificazioni questa facciata sarebbe riuscita assai bella.

(82) L' effigie del busto di un monaco con un libro aperto in mano nel quale si leggono con fatica le sigle *Pl. Veron. E.* ha fatto generalmente credere che vi fosse effigiato Frate Giocondo e che il libro indichi l' edizione per cura di lui eseguita in Bologna l' anno 1497 delle lettere di Plinio (*Caii Plinii Veronensis Epistolae*): debole argomento a testimoniarlo autore di un edifizio che d' altronde per lo stile non confronta perfettamente con l' epoca; non potendosi dire che corrisponda neppure con quello seguito dal Frate.

(83) Il sig. Emilio Tipaldo nel suo elogio di Frate Giocondo letto nell' I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia l' anno 1839, seguitando altri storici, assegnò a quest' operazione l' anno 1512, forse per le parole stesse del Vasari che scrive essere questa avvenuta quando Massimiliano Imperatore era in Verona. Monsig. Bottari nelle sue annotazioni a questo biografo si argomenta di provare che questo fatto deve riportarsi all' anno 1521. E infatti, soggiunge il Tiraboschi, nella continuazione alla cronaca di Verona di Pietro Zagata pubblicata dal Biancolini, al finire dell' anno 1520 si legge: » in el tempo predicto fu fatto il ponte della preda el » quale per innanti era di legname etc. ». (Stor. lett., loc. cit., pag. 1180).

Il P. Marchese (vol. II, pag. 196 e 197) propone potersi rispondere a quest' autorità che l' opera consigliata dal Giocondo di fasciare cioè la pila di mezzo di doppie travi che da alcuni si stima eseguita nel 1512 non si oppone a questa notizia del Zagata. Perciocchè molti ponti di legno hanno le pile di pietra, e di pietra erano quelle del ponte della Carraja in Firenze innanzi al 1330 essendo il rimanente di legname.

(84) Da una lettera scritta da Pietro Mariette a Tommaso Temanza pubblicata da Monsig. Bottari nelle sue lettere artistiche (tom. I, pag. 533) abbiamo raccolte tutte quelle poche notizie che abbiamo credute necessarie per fare questo racconto.

Poco variano dalle pubblicate dal sig. Emilio Tipaldo in Venezia, e dal Padre Marchese.

Il Temanza descrivendo il ponte di Nostra Donna di Parigi ha citate tutte le misure che lo componevano, non trascurando di dire che lo Scamozzi il quale lo ha trovato ancora in piedi intorno al 1600 lo ha encomiato talmente da affermare *di non avere mai veduta cosa più bella.*

Il lodato Tipaldo nell' anzidetto elogio di Frate Giocondo gli attribuisce il disegno del castello di *Gaillon in Normandia,* già posseduto dal Cardinale d'Ambois poi soggiorno dei Vescovi di Rouen, e distrutto nella rivoluzione del passato secolo.

(85) Fra gli storici Trevigiani ne ha parlato ancora il Canonico Crico nella sua operetta descrittiva *le Belle Arti della sua patria,* a pag. 55.

(86) Fino dal 1493 (secondo il manoscritto Monterosso) fu dato principio a questa fabbrica sul disegno di Annibale Bassano, uno dei quattro gentiluomini destinati dalla città a presiederla.

Per alcune dispute nate fra municipio e municipio il lavoro andò a rilento sicchè dalle memorie che rimangono si rileva che soltanto nel 1523 se ne ordinarono la scala, e le porte dietro il disegno di Biagio Ferrarese, che dal Brandolese si ritenne per quel Rossetti che fu già uno dei primi illustratori della buona architettura nel suo paese. È vero che l'Abate Frizzi (Guida di Ferrara, pag. 31) ce lo dice morto nel 1516; ma poteva egli averne dato il disegno vivendo, eseguito poi, sette anni dopo, il suo decesso.

Nel 1526 ebbe compimento la fabbrica, eccettuata la copertura di piombo fatta nel 1545.

V. Moschini, Guida di Padova, pag. 199.

(87) Restaurata che fu la fontana venne ivi collocata la statua della pace che Napoleone I voleva innalzare a Campo Formio eternando così la memoria del trattato colà conchiuso. L' Imperatore Francesco I donolla generosamente alla città. Essa è stata lavorata, come è scritto, dallo scultore Comolli, e vi sono incise due eleganti iscrizioni latine del chiarissimo Abate Morcelli.

(88) V. Maniago, Guida di Udine, pag. 16 e 39.

(89) Id. a pag. 10.

(90) Magrini, Mem. della vita e delle opere di Andrea Palladio, pag. 10.

(91) Un' iscrizione copiata in questa chiesa dal P. Federici (tom. II, p. 29) ci reca: *Haec fabbrica MDXLII prima Martii facta fuit Patrono et Architecto D. Andrea V equite Hierosolymitano.*

(92) L'Abate Moschini riferisce questa notizia piuttosto dietro l' altrui che il proprio giudizio.

I fogliami e gli ornamenti esteriori sono di Ambrogio da Urbino.

(93) V. Moschini, op. cit., part. II, pag. 670.

Deplorabile si considera la perdita che si fece di alcune figure rappresentanti delle deità marine dipinte fra l' una e l' altra finestra da Andrea Schiavone e da Iacopo Tintoretto; di tutte le quali opere appena vi rimane una languida memoria.

(94) L' autore della *Guida* pubblicata a Trento l' anno 1836 dice di avere raccolte tutte le notizie riguardanti questa chiesa da un manoscritto del sig. Vantini uomo erudito nella storia della sua patria.

Il sig. Tito Bassetti (*Cenni intorno alla civiltà di Trento nei tempi passati,* Trento, 1857, opusc. di p. 30 in ott.), dopo di avere compendiosamente esposte tutte le cagioni per le quali Trento ha sempre emulate molte altre città d' Italia per la sua industria, pel commercio, e per cittadini famosi nelle armi, nelle

scienze, nelle lettere e nelle arti, tocca anche in fine celeremente delle fabbriche più cospicue della città, e dopo avere fatta menzione del duomo cominciato da Udalrico II nel 1022 proseguito da Altamanno, e compiuto da Clesio, nota come di gran pregio architettonico i loggiati di castel vecchio, il palazzo dei Tabarelli, e molti nomi Trentini egli reca illustri nelle arti del disegno dal 1200 fino ai tempi moderni.

(95) V. Maggiori Alessandro, Itinerario d' Italia, op. cit., tom. II, pag. 115.

(96) Queste dispute non riguardano la prima erezione del tempio, ma piuttosto l' incertezza nella quale siamo di non sapere a quale degli architetti nominati dagli storici padovani ne appartenga il compimento. Sembra incontrovertibile che la Signoria di Padova, poco dopo incominciate ad aprirsi le fondamenta della chiesa di S. Giustina, licenziasse quel Girolamo da Brescia che nel 1502 aveva presentato il primo disegno per incaricare del proseguimento dell' edifizio Sebastiano da Lugano. Presentò anche questi il suo disegno ma scorgendosi dagli operai che attuandolo la spesa sarebbe stata superiore a quella che avevano in animo d' impiegare si rivolsero finalmente ad Andrea Briosco detto il Riccio loro concittadino. Soddisfece egli a tutte le condizioni ingiuntegli e non andò guari tempo che essendosi per metter mano all' opera i deputati non si stimarono più paghi di lui, e vollero vi si associasse Alessandro Leopardo invitandolo per tal uopo a condursi da Venezia a Padova, lo che fece.

Sono queste le pochissime notizie che intorno all' edifizio in discorso si raccolgono da tutti gli storici, i quali aggiungono che, morto il Briosco, venne incaricato nel 1532 Andrea Morone di compire ciò ch' egli aveva lasciato imperfetto. Ma non potendo noi tenerci paghi a questi racconti tanto più che non si accordano le scritture collo stile di que' maestri che diconsi avervi preso parte, così non possiamo passare sotto silenzio che al Marchese Selvatico reca non piccola sorpresa il vedere fra questi incluso il Leopardo senza che in nessuna parte della chiesa si ravvisino i gentili modi di ornare che furono così famigliari a quest' artista.

A quelli poi che non si appagano di questi brevissimi cenni e vogliono maggiormente addentrarsi nella storia di quest' insigne tempio consiglieremo di leggere quella che ne scrisse Giovanni Cavaccio che la pubblicò a Venezia nel 1606, o la descrizione che ne stampò parimente il P. Modesto Albanese nel 1752.

L' Albanese è stato l' autore del disegno della chiesa, e del monastero inciso nel 1690 dal Conte Francesco Malipiero Sassonia padovano, rarissima carta già posseduta dal Cav. Giovanni De Lazzara, e intagliata nel 1694 da Francesco Bertin.

(97) La pianta è una croce latina con tre navate. La lunghezza interna della principale è di piedi 368 geometrici, l' altezza di 82, la larghezza di 42.

Le due navate laterali sono lunghe piedi 290, alte 41 e larghe 22: la crocera è lunga piedi 252. Tutte tre le navate compresi i pilastri occupano in larghezza lo spazio di piedi 98. Le cupole sono otto, coperte di piombo esternamente, delle quali quella di mezzo che di poco supera le altre nell' altezza è internamente alta 133 piedi, ed esternamente piedi 176 pur compresa la statua di Santa Giustina che è sopra il cupolino.

CAPITOLO XXIV.

PALLADIO

Nelle dispute che sono nate fra gli storici sull' epoca precisa della nascita di Palladio noi anteponiamo il parere di quelli che stanno per l' anno 1518 anzichè pel 1508 fondandosi sulle date dei viaggi e di molte delle sue opere (1). Ma checchessia di ciò certissima cosa è che nato il Palladio in Vicenza di genitori privi d' ogni mezzo necessario a fornirgli educazione rispondente a quelle nobili inclinazioni che sin dall' infanzia addimostrava fu costretto Pietro suo padre a fargli professare l' arte propria che era quella di muratore. Ed una delle fabbriche cui questi dava opera, essendo Andrea tuttora fanciullo, si era il palazzo di Cricoli fuori della porta di San Bartolomeo di Vicenza fatto innalzare da Giangiorgio Trissino. Il quale erane nel tempo stesso l' ordinatore e l' architetto, e come tale continuamente ne sopravvedeva i lavori. Fra gli operai mostrava apertissima preferenza pel giovane Andrea nel quale aveva scoperta indole docile, mente svegliata, e grande amore al lavoro. Le quali doti determinarono il Trissino a prendere del giovane Palladio tutte quelle sollecitudini che meglio condurre potessero ad elevarlo dal suo umile mestiere al grado di architetto. E le ottime disposizioni di Andrea agevolarono l' assunto del Trissino di guisa che quegli in breve ora già si rese atto di disegnare qualche cosa da sè medesimo. Alle discipline architettoniche congiungeva pure lo studio dei classici greci e latini: e in ogni cosa faceva sì rapidi e luminosi progressi che il Trissino, finalmente, assentendolo il padre, seco continuamente lo volle e di maestro che era ad Andrea gli divenne amico e compagno.

L' educazione che riceveva da questo suo mecenate lo toglieva, diremmo quasi, insensibilmente dalla condizione di molti architetti suoi coevi e lo conduceva a cangiare maniera dello stile comune. Imperocchè siccome dalle scuole architettoniche dei puri esercenti, vano è lo sperare che sorgano inventori di migliori sistemi nell' arte, altrettanto è molto verisimile che il Palladio istruito dal Trissino uscisse da quelle pastoje, iniziato come fu da quell' illustre letterato allo studio dei classici e di Vitruvio singolarmente; stimando il Trissino essere questo il solo mezzo che avrebbe fatto capace Palladio di emulare i romani. Docile egli alle insinuazioni del maestro potè viemmaggiormente apprezzarne l' importanza quando per la prima volta ebbe visitata Roma unitamente al Trissino, e trovato quivi il modo di applicare la teoria alla pratica. Nel proemio del suo *primo libro* egli stesso lo confessa, dicendo che « da naturale » inclinazione guidato si diede nei primi anni allo studio dell' » architettura: e perchè sempre fu d' opinione che gli antichi » romani come in molte altre cose così nel fabbricare abbiano » di gran lunga avanzato tutti quelli che dopo loro sono stati, » si propose per maestro Vitruvio il quale è il solo antico scrit- » tore in quest' arte ». Questo studio dell' antico per altro non fu proprio di lui solo, chè da un buon secolo e mezzo prima avevano già applicato l' animo tanti altri architetti; ma nuovo può dirsi il modo con cui Palladio procedette in tale ristorazione del classicismo; avendo esso purgata l' architettura d' ogni vestigio ben anche di goticismo, e tutta ridottala all' imitazione dell' antica arte romana. Che se poi da questa perfetta imitazione si avvantaggiasse o no l' architettura sarà sempre una disputa la quale non potrà certo agevolmente risolversi con soddisfazione dei disputanti. Benchè alieni dall' entrar in queste lizze, non possiamo però dispensarci dall' esprimere anche sopra questo punto un' opinione qualsiasi. E sarà facile intravederla nell' esame che siamo per intraprendere di ciascun opera dell' illustre Vicentino. Il quale, checchè si pensi di lui, è però manifesto essere stato il vero restauratore di uno stile che almeno per poco fece sostare quella disposizione al barocco a cui l' architettura inclinava; e se poi tal tendenza in appresso

maggiormente invalse non troviamo già l'addentellato nel nuovo stile dei Palladiani, ma in quello anzi che questi avevano voluto distruggere. Richiamando l'attenzione del lettore a quanto fu già detto altrove intorno alla condizione nella quale era l'architettura romana e toscana all'epoca che Palladio incominciò a farsi conoscere per l'architetto ch'egli era, non istaremo gran fatto a trovare l'ultimo anello della catena per cui in luogo del classico il barocchismo prevalse.

Nacque un tal cangiamento da alcune singolari circostanze per le quali gli artisti perdettero la fiducia di conseguire tutti que' pregi che in perfetto architetto si richiederebbero; e spaventati dalla forte e prolungata fatica sperarono talora di ottenere non minori lodi manifestandosi singolari in alcune parti che tornavano gradite al loro secolo; laonde in quelle posero più intensamente l'ingegno e lo studio, delle altre meno si curarono. Aggiungi a questo la vaghezza di novità per la quale le vie segnate si disdegnano come volgari e si cercano nuovi sentieri. Sul quale argomento ragionava assai rettamente il Cavaliere Marco Minghetti nel 1854 nell'aula della Pontificia Accademia di Bologna quando in una sua orazione diceva che i falsi sistemi dell'arte in gran parte derivano dall'incominciare che fecero a piacere gli eccessi e i difetti di qualità in se buone, le quali colle esagerazioni divengono vizi; e nondimeno trovano grazia e favore per la insolita maniera e per la speciosità onde si adornano. Di guisa che l'artista ingegnoso guasta il sano giudizio del popolo, e questo a sua volta coi plausi e le corone lui maggiormente sospinge nel falso cammino. Così le sette progredendo peggiorano; ed ove un tempo il semplice, il naturale era dagli uomini pregiato, sottentra nella estimazione loro il forzato e lo strano; e quel che fu gran peccato dell'arte diviene delizia di tutti. Palladio rimosse tutta la parte ornamentale dei cinquecentisti per imitare l'antico che non ammetteva negli edifizii che ornamenti precettivi; ma ciò non potè piacere che per poco tempo; dappoichè se questo consuonava coll'inclinazione che aveva pel classico antico greco-romano la gente culta, non soddisfaceva per altro a quell'amore del lusso e della magnificenza che era così esteso nell'età di

Palladio; onde prevalendo finalmente il gusto della maggioranza all' altro dei pochi, si originò quell' intemperanza degli ornamenti che non rimase neppure ristretta nei limiti segnati dallo stile architettonico dei primi giorni del secolo sestodecimo, ma diede affatto nello strano, nel bizzarro e nel capriccioso. Per la qual cosa torna sempre vero che Palladio mentre intendeva a deviare l' arte da una maniera ch' egli teneva per difettosa, la spingeva poi senza addarsene ad una maggiore caduta. Tutti i suoi sforzi erano diretti a cancellare ogni benchè lontana idea di goticismo, ed a sottomettere il libero arbitrio dell' architetto al precetto. Vitruvio insegna così: dunque si chini il capo alla sua autorità. Non tutti quanti che scrissero del Palladio pronunciano forse giudizio tanto reciso: ma se bene esaminiamo il fondo del loro pensiero li vedremo non iscostarsi poi tanto dal nostro opinare. Ed il Rigato (2) che si studia di far comparire il Palladio uomo più di genio che di dottrina, non giunge certo a persuadere chi imparzialmente lo giudichi.

Il capo d' opera di Palladio è certamente la basilica Vicentina. Qui non si trattava di una creazione ma di un grandioso restauro e qualunque architetto cui cent' anni prima di Palladio si fosse confidato un simile incarico si sarebbe studiato di riparare le rovine e poscia a restituir la basilica al suo stato antico. Ma Palladio volle operare il restauro in tal modo che non ci fosse più a temere il più lontano pericolo, e poi convertì totalmente quel tipo di basilica in una fabbrica corrispondente all' epoca in cui egli viveva. Il Cielo ci guardi che noi vogliamo con ciò menomare anche per pochissimo i pregi singolari di questo magnifico edifizio. Solo non possiamo esimerci dall' osservare che se a Palladio non fosse venuto il pensiero di cangiare in istile romano quanto esisteva di gotico nella basilica di Vicenza, questa conserverebbe tuttora il carattere di tutti gli altri edifizi dell' età di mezzo, e sarebbe in perfetta analogia con tutti gli altri palazzi dei Comuni contemporanei. Quella che ora a Vicenza si chiama basilica, era l' antico palazzo di Ragione, e già sappiamo che le antiche basiliche romane oltre a questo ad altri ufficii servirono. Venendo quindi a discorrere di un edifizio che ad onta delle varietà suddette è pur sempre

uno dei più importanti d' Italia cominceremo colla guida del Magrini (il più diligente ed esperto scrittore delle cose Palladiane) dal compendiare i fatti che più influirono alla trasformazione architettonica della basilica. Esaminando poi le principali sue parti avremo pure le testimonianze più valide a cui appoggiare le nostre opinioni. Sappiamo adunque per le cronache di Vicenza che sulle rovine dell' antico palazzo della Ragione fondato, dicesi, nel 1262 e fin da quel tempo chiamato *palatium vetus*, se ne fabbricasse un nuovo nel 1444 il quale nel 1496 già minacciava cadere. Consisteva questo come tutti gli altri in una gran sala sormontata da gran volte coperte di piombo, circondata da due ordini di logge a cui salivasi per un' ampia scala aperta dal lato di settentrione. Ma essendo il vano degli archi inferiori per due volte più larghi dei superiori e retti da colonne soverchiamente esili cedendo all' urto crollarono dal lato occidentale (3). Questo caso eccitava i Vicentini a rivolgersi ad architetti atti a riparar subito quella rovina che tardando il rimedio non si sarebbe potuta forse evitare. Ma non avendone la città, consultarono Antonio Riccio che stava a Padova, il quale vedute le cose come si trovavano non dubitò di consigliare che conservassero l' edifizio come era, limitandosi a convertire in pilastri le colonne del primo ordine, ovvero queste ingrossare. E conosciuto che il suo primo progetto non soddisfaceva ne propose un altro di rifare cioè di nuovo tutto il prospetto ravvicinando i pilastri o colonne di sotto in guisa che arco rispondesse ad arco in ambedue gli ordini. Prevalendo però sopratutto nei cittadini l' amore della primitiva costruzione fu risoluto di restringersi ad ingrossare le colonne seguendo il consiglio di Giorgio Spavento tenendosi per meno indaginoso e più solido dell' altro suggerito dal Riccio. Ma non sì tosto fu cominciato il lavoro che fu dovuto sospendere per le dispute che insorgevano fra i deputati della fabbrica e l' architetto. Finalmente resi accorti dai continui movimenti che faceva l' edifizio non esservi più luogo ad indugio sollecitarono Sansovino di venire a soccorso. Partito in fatti questi da Venezia ed esaminata la basilica giudicò non doversi più pensare a rimediare l' antico e propose che di un nuovo disegno si sarebbe incaricato egli

stesso. Un tal progetto del Sansovino conviene ritenerlo approvato essendosi a tal uopo destinati i prodotti delle gabelle che il Comune traeva dal Campo Marzo; ma d' altronde il silenzio osservato nei documenti delle età successive fa chiaramente conoscere che quel primo ardore dei Vicentini a breve andare si spense. E chiaramente lo dimostra il fatto che essendosi nel 1539 condotto Sebastiano Serlio a Vicenza onde preparare l' occorrevole ad una comica rappresentazione che la compagnia del Calza voleva dare nel cortile del palazzo dei Porto Colleoni, fu anche egli consultato sui tanto necessari e desiderati restauri della basilica, ma neppure i suoi consigli valsero a far risolvere i deputati; come non si ascoltarono quelli di Michele Sanmicheli interrogato due volte, nel 1541 e nel 1542; quando finalmente in consiglio si deliberò d' incaricare Giulio Romano, il quale condottosi da Mantova a Vicenza, ravvisò la necessità « di ri-
» nunciare all' idea di un progetto al tutto nuovo perchè diceva
» impossibile accordarsi coll' ornamento quale attorniava il pa-
» lazzo in forma arco-acuto o tedesca. Pensò alla conservazione
» del vecchio da lui chiamato molto *magnifico* ed *onorevole* pel
» quale vedeva i Vicentini, molto affezionati, si avvisò anch'
» egli al partito di lasciare intatto l' ordine superiore ingros-
» sando le colonne del primo: ma poco fidando della durevole
» efficacia di quest' ultimo rimedio ei pensò d' introdurre due
» archi minori dentro ciascuno di quelli del primo ordine otte-
» nendo per questo modo che quelli di sotto stessero in armonia
» ed in proporzione con quelli di sopra senza scomporre nessuna
» parte del vecchio edifizio; trasportava poi le scale nelle can-
» tonate verso il duomo per isbarazzare il portico inferiore
» e superiore, stabiliva gli spazi delle botteghe ed i passeggi,
» e finiva soggiungendo in forma di nota: volendo li successori
» ornare e dar fine alla fabbrica del palazzo converranno ab-
» bassare la principal piazza ed alzare al medesimo livello la
» piazza delle frutta (oggi pescheria) e che d' intorno tutte le
» piazze siano ad un pari, acciocchè il palazzo sia piantato in
» mezzo a una piazza; qual piazza, se doveria circondare di
» portici ad uso di un claustro o almeno quanto si potrà ecc. »

Progetto molto magnifico ed onorevole.

Il parere di Giulio discusso nel pubblico Consiglio dai più cospicui cittadini ottenne un segnalato favore; ma però non quanto bisognava per determinarsi a metterlo in atto; imperocchè anche in questo caso il silenzio dei pubblici documenti indica chiaro che le cose rimasero nel primo stato infino a che nell' anno 1545 Palladio non uscì fuori con tre nuovi disegni. Ignorasi però se questi fossero tutti fra loro diversi oppure contenessero un solo progetto distinto nelle sue parti; ciò che realmente pare che fosse: sì per vederlo in tal forma pubblicato nelle sue opere, e sì per conoscersi che di questo unicamente fece fare il modello in legno. Il quale esposto per alcuni giorni ottenne il massimo favore del pubblico e poi esaminato in consiglio e disputatosi se dovesse o no essere scelto, nessuna voce si fece sentire contraria e si affidò senza più l' opera a Palladio, affidandogliene eziandio l' intera presidenza e direzione. Ma sarebbe lungo ed inutile il tenere discorso di tutte le sospensioni che poi successero avendo di tutte queste vicende minutamente discorso il lodato chiarissimo Abate Magrini. Gioverà piuttosto il ricordare che abbracciando questa fabbrica circa gli ultimi trent' anni della vita di Palladio gli atti pubblici che di essa trattano e dal Magrini in gran parte diseppelliti, ci hanno somministrato moltissimi lumi mancati ai biografi precedenti. Per cui andiamo grandemente debitori al prelodato Abate di quanto ora sappiamo di più intorno ai viaggi, alle opere intermedie, alle famiglie, e agli amici dell' insigne architetto. Sebbene non tutte queste cose si attengano strettamente alla storia dell' arte, non mancano però di una certa importanza. Il Temanza, per esempio, non ha mai dubitato di far valere la propria opinione che dalla scuola di Giovanni Fontani sia uscito Palladio; il Conte Maniago però è stato il primo a rigettarla constatando che il Fontani autore del castello di Udine non può essere stato il maestro di Palladio; ed il Magrini sostenendo lo stesso parere ne attribuisce tutta la gloria al Trissino. Se nulladimeno questo Giovanni di cui parlano alcuni documenti vicentini non fu certamente il maestro di Palladio, non può però negarsi che di uno scultore di questo nome unitamente ad altri concittadini profittò egli per

ornare la basilica (4); costruzione nella quale dapprincipio si procedeva con tanta celerità che intorno al 1560 sorgevano pressochè finiti tutti gli archi verso la piazza maggiore e quattro verso il minor lato del duomo. Ma condotto a questo punto quell' opera dovette arrestarsi poichè il danaro all' uopo destinato fu dovuto parte impiegare nell' acquisto delle vettovaglie necessarie a supplire alla mancanza prodotta dalla carestia, e parte in soccorso della Repubblica travagliata dalla guerra. Quanto però si era operato bastava a far chiaramente conoscere l' effetto maraviglioso che avrebbe fatto l' edifizio allorchè si fosse interamente potuto compire. E già il consiglio ne esprimeva pubblicamente la sua compiacenza. L' architetto poi ragionandone nel terzo libro del suo trattato affermava: « dovere questa sua basilica comparare gli edifizii antichi ed annoverarsi fra le maggiori e le più belle fabbriche che sieno state fatte dagli antichi in qua, sia per la grandezza e per gli ornamenti suoi, come per la materia che è tutta di pietra durissima e viva e tutte le pietre sono state insieme legate e commesse con grandissima diligenza ».

Le censure in cui incorrerebbe colui che parlando di un' opera propria imitasse Palladio, non sono certamente applicabili all' artista il quale trova negli altri un giudizio al proprio corrispondente. E tanto più quando questo giudizio non si restringe ai soli contemporanei ma è confermato dal tempo e dai futuri. Non si tralasci di considerare che non tutti i giudizi sulla bellezza di un oggetto sono eguali, nè derivano da una stessa forma di ragionamento, e di esame: potendo per esempio accadere che alcuna volta si giudichi bello un edifizio considerato soltanto nel suo insieme, e altra volta invece si deduca un tale giudizio da un rigoroso esame di ciascuna delle sue parti; nè è troppo raro il caso che anche in materia d' arte sia retto il nostro criterio dai capricci fuggevoli della moda. Quelle che abbiamo detto sono dunque le doti d' intrinseca bellezza di cui si fregia l' edifizio di cui parliamo; doti per cui la sua fama resse sempre a fronte di tutte le critiche, e intatta tuttavia si mantiene.

Quanto non dissero i principali encomiatori di Palladio, il Bertotti e l' Arnaldi, dell' immaginosa e rara invenzione di un

concerto d' intercolunnii, e d' archi i quali conciliassero insieme i doveri della solidità e dell' elevazione delle logge determinate dall' altezza del piano preesistente della sala e dell' interna disposizione dei sottoposti piedritti? Meritava pure che non fosse da loro passato sotto silenzio che Palladio imitando Bramante aveva innalzate ai lati dei nuovi archi due colonne di tale altezza che sostenessero il cornicione, colla mira che aprendoli sul vivo del muro inferiore restavano soppressi agli archi acuti, convertendo così in classica l' antica architettura tedesca. Ma il Magrini si accorse di ben altro artificioso ingegno del nostro architetto il quale fu quello di variare pressochè tutti gli spazi che nel disegno son pure uniformi fra le colonne degli archi e i contropilastri. In questa guisa soggiunge il lodato biografo di Palladio « la distribuzione sempre incerta dei volti interiori » si accorda con quella degli esteriori nei quali l' occhio trova » costante uniformità di larghezze principali punto nulla turbata » da irregolarità di piccoli spazi. Senza di ciò non si sarebbe » così acconciamente legato, in modo che sembri un solo, il » nuovo al vecchio edificio ben altrimenti regolare nella pianta » di quello lo disegnò Palladio propostosi di architettare imma- » ginando un tutto uniforme e perfetto. Per questo egli aggiunse » l' ordine delle logge anche al quarto lato; ne abbracciò la scala » antica tuttora sussistente che solo nel 1587 si deliberò di ac- » compagnare di un' altra parallela nel lato corrispondente senza » che nulla si sappia dell' idea Palladiana su questo conto; e » le sottoposte botteghe ei suppose al tutto rimosse, mentre » tuttavia al tempo di lui parecchie ne furono ampliate, altre » di legno convertite in pietra, dando ei medesimo il voto in- » torno ad alcune se fossero capaci di un piano tra le impal- » cature ed il volto (1567). »

Le quali circostanze se da un lato manifestano quanto l' architetto si studiasse perchè l' esito dell' edifizio corrispondesse alle sue cure; dall' altro spiegano perchè non fu in tutto raggiunto lo scopo.

Le tante sospensioni che s' intromisero al suo compimento non solo obbligarono Palladio a cercare lavoro altrove ma davano anche alimento alle continue dispute che sogliono accompagnare

le opere pubbliche intorno alle quali ognuno crede aver diritto di far valere la propria opinione. Ma ben poche sono realmente quelle di tali sentenze che diano nel segno: e pure troppo spesso prevale il timore anche di sciocche critiche nell' animo degli architetti i quali si danno per lo più gran pensiero delle ciance mordaci dei saputelli. Il Palladio però non era uomo da dar peso alcuno alle dicerie del volgo ed anzi vedendo con quanta lentezza si procedeva e temendo che chi forse gli succederebbe nella direzione della fabbrica non fosse della stessa sua tempra e gli guastasse il concetto si mise con gran premura a compire da tutti tre i lati i due ordini. Il Magrini per altro non ci pare che ne attribuisca a Palladio il merito di tale accorgimento e ne dia lode invece al Consiglio; ma noi siamo d' avviso che al nostro architetto se ne debba per lo meno attribuire la prima idea. Ma checchessia di ciò, certissima cosa è che il Palladio dirigendo la costruzione dell' ordine superiore si studiò d' accordare al più possibile il nuovo col vecchio; onde i piani diversi così seppe rendere fra di loro uniformi che salvo che misurandone le distanze, l' industria dell' architetto rimane affatto nascosta. E quant' altro potè scorgere Palladio necessario a perfezionare l' opera sua non lo trascurò trovando sempre nei deputati adesione e favore. Ma per quanto grande fosse l' impegno suo, e di tutti per condurla prestamente al desiderato termine non si potè ciò raggiungere vivendo Palladio. Per cui le poche variazioni dopo la sua morte introdotte, alquanto pregiudicarono all' integrità del primitivo disegno. Il quale non differiva dall' antico che nelle parti ornamentali, onde si può dire che a queste si restrinse tutto lo studio del Palladio. Imperocchè la pianta del palazzo della Ragione di Vicenza molto si accostava alla forma delle romane basiliche, ciò corrispondeva grandemente all' inclinazioni ed al genio del nostro architetto. Prima però di più oltre procedere conviene considerare che non ebbe sempre il Palladio aiuti così valevoli a' suoi intendimenti nè egli medesimo battè in effetto costantemente una stessa strada. Per verità in un' opera di lui antecedente alla basilica si rinviene ben poco dello stile in questa seguito. Vogliamo parlare del palazzo di Lonedo dei Godi e Porto ove il

Palladio imita evidentemente il Serlio e lo stile comune ai cinquecentisti, compreso il Trissino a Cricoli (5). Nel disegno per altro che il Palladio fece di questo palazzo incidere nel 1570 a Domenico Franceschi esso dimostra una forma architettonica diversa dal vero. Nè il Bertotti farebbe di ciò meraviglia ove avesse considerato il lungo tempo scorso fra l' edifizio della villa, e l' impressione del disegno. Quando infatti Andrea la villa suddetta dirigeva era appena ventenne e ad onta della ricevuta istruzione e del suo buon volere non aveva per anco potuto dar opera a quei vasti studi che in appresso lo emanciparono dall' influsso dei tempi, e gli diedero impulso a operare da sè; finchè l' amore di originalità nel Palladio giunse come abbiamo veduto a tal segno da fargli quasi disconfessare una delle prime sue opere pubblicando un disegno in molte parti diverso dall' esemplare. Ma a noi pare che in ciò il Palladio prendesse errore sì per il cattivo garbo del presentare una copia diversa dall' originale, e sì ancora per la impossibilità di fare apparire identiche due maniere di stile tanto diverse e tali che il passaggio dall' una all' altra non può sfuggire a nessuno. Ma a queste considerazioni superò in Palladio il potentissimo desiderio di essere tenuto ristoratore del classicismo in Italia; cosicchè non volle patire che nessuna delle sue opere apparisse discosta dal seguito stile e a tal effetto falsò persino le copie di certe sue fabbriche, cosa veramente non troppo bella e lodevole. E il vero si è che il Palladio come il comune degli artisti ebbe esso pure un periodo d' imitazione dell' arte contemporanea; periodo però che fu in esso assai breve sì per l' educazione ricevuta e sì ancora molto più per forza della propria sua inclinazione; che efficacemente spingevalo a purgare l' architettura d' ogni elemento che non fosse schiettamente romano. E per esaminare il processo del suo spirito in questo lavoro restaurativo non è già da guardarsi la basilica ma quelle prime opere nelle quali a poco a poco si vede svolgersi il concetto Palladiano misto ancora ed incerto. Della qual maniera sono il palazzo Trissino del vello d' oro in Vicenza (6); la villa di Bagnolo dei Pisani (7), la cui erezione rimonta al 1544 (come appariva da una scritta poi cancellata) e finalmente quella delli

Ancaran che ha data dall' anno 1548 (8). E chiunque prenderà ad esaminare queste opere (sebbene da Palladio lasciate imperfette) vi troverà agevolmente quei tratti di timidezza che sono propri di ogni riformatore nei suoi principii. E la riforma architettonica del Palladio aveva pur questo di singolare dalle altre fin qui discorse; ch' essa era come un rialzamento dell' arte dalla decadenza cui l' aveva condotta l' intromissione di elementi stranieri. Ond' è poi che restiamo stupiti come il Palladio abbia potuto vincere tali e tante difficoltà; ma la maraviglia decresce quando si pensi che la riforma palladiana sopravvisse di poco al suo autore e che al classico romano successe, in breve, uno stile del tutto licenzioso. Sicchè si può ritenere la riforma palladiana come un vero periodo eccezionale nella storia dell' arte. Ma se i tre edifizii soprallegati non indicano che i primi passi del Palladio nel nuovo stile, molto più pronunciate e risolute sono le forme classiche nel palazzo Chiericato quantunque l' epoca di sua erezione non disti molto da quella delle opere precedenti. Ma siccome non tutte le parti del palazzo Chiericato sono del nostro architetto, così fermeremo la nostra attenzione puramente sopra di quelle che ci recano dello stile palladiano una chiara testimonianza. Le quali considerando incominceremo dal dire che un amore troppo spinto dell' antico ha fatto sì che il Palladio (specialmente in alcune porte interne rastremate) difettasse di convenienza. Per cui se il palazzo Chiericato vince le opere antecedenti in purezza di classico stile, non si può dir parimenti che le vinca tutte nell' eleganza (9). Ma checchessia di ciò, certissima cosa è che pochissimi architetti hanno riscosse dai proprii cittadini maggiori testimonianze di stima del Palladio avendogli essi porte tante e sì grandi occasioni di segnalarsi colle opere. Nè troppo c' importa che altri pensi il contrario quando noi abbiamo tanti e sì cospicui argomenti da opporre alle declamazioni degli avversari. I biografi di Palladio l' un l' altro si copiano narrandoci che la fortuna fu matrigna al nostro architetto; ci dicono che il Consiglio assottigliando il suo stipendio lo rese misero; ci dicono come la mordacità degl' invidiosi lo punse, ci dicono finalmente come l' esecuzione dei suoi edifizii affidata ad altri non corrispose

sempre ai suoi concetti per cui fosse costretto a rettificare ne' disegni gli errori non suoi. Ma dopo detto tutto questo conviene pure confessare che il Palladio si è fatto conoscere per quel grande architetto ch' ei fu per le splendide commissioni allogategli dai propri concittadini. Michelangelo fatto il suo tirocinio in patria acquistò rinomanza per le sue opere romane. Raffaello parimente. Sansovino è maggiormente famoso per le sue opere venete che per le fiorentine, ma Palladio è sublime per la ricostrutta basilica, per il concepimento del teatro Olimpico, per i palazzi innalzati nella sua patria. Sicchè si può bene affermare a ragione che Vicenza seppe apprezzare come dovevasi i meriti del valoroso concittadino ed è pur essa che conserva i maggiori monumenti della sua gloria. Onde Vicenza che prima del Palladio a moltissime altre città di pregi architettonici sottostava, dopo lui si levò in fama segnatamente per questa parte. Nè troppo sono da considerare le molte critiche che piovvero addosso al Palladio e alle sue opere; perchè in fin de' conti la peggior delle critiche è il silenzio. E le polemiche invece servono mirabilmente a dar fama agli autori ad accuire gl' ingegni, ed a sceverare anche dopo il molto dibattere la verità dall' errore. Così per esempio l' esame e la controversia hanno indotto a concludere che nell' erezione del palazzo Porto irragionevolmente si vuole accusare Palladio di troppa servilità a Vitruvio; che anzi scopertosi dall' architetto Vicentino nella base jonica Vitruviana il disgustoso effetto della gracilità della scozia posante immediatamente sul plinto vi aggiunse egli due bastoncini che aveva già veduti praticati da alcuni antichi architetti, e con ciò corresse l' errore. E così potesse esser purgato il Palladio dall' altra accusa datagli di avere abusato in questo edificio di un' imitazione greco-romana opposta affatto allo stile dei moderni palagi qual si è quella del dorico senza la base; imitazione da lui ripetuta eziandio nella scala Valmarana nel prospettare il vestibolo della fabbrica dei Pisani a Montagnana, e nei portici rurali del Zeno a Cesalto, del Badoero alla Fratta e tali ancora aveva immaginati quelli della Pojana a Pojana, del Caldogno a Finale. La semplicità specialmente che il Palladio credeva derivarsi da questa forma di

colonne nel tempio greco dedicato alla Pietà, nel teatro romano di Marcello e nell' altro vicentino di Berga lo indusse all' imitazione suddetta la cui inconvenienza non tardò guari ad essere riconosciuta da ogni occhio imparziale. E anche gli ecclctisti moderni s' innamorarono dapprima delle colonne doriche senza base ma poco dopo avvedutisi dello spiacevole loro effetto furono solleciti a dare alla colonna dorica tutte le medesime membrature che vi seguirono i cinquecentisti. Non mancarono però idoleggiatori dell' antico i quali distinguendo i casi in cui il dorico senza base potesse o no convenire continuarono alcuna volta ad adottarlo; ma noi non sapremo mai persuaderci del perchè un membro principale architettonico com' è la colonna debba in una sua parte essenzialissima essere dimezzato; onde ne diviene goffo e storpiato l' insieme dell' edifizio. E sia pure che nel palazzo Porto la severità dello stile faccia meno apparire un tale difetto; è però incontrastabile che il suo vestibolo architravato apparirebbe maggiormente grandioso e magnifico se nel colonnato si fosse seguito lo stile del cinquecento anzichè introdottavi una modificazione del greco-romano. Chè altrimenti invero non può chiamarsi certa cosa essendo che i classici hanno generalmente preferito dare alle colonne tutti i suoi membri anzichè dimezzarli, e Vitruvio medesimo, benchè in alcuni casi ammetta tale dimezzamento, mostra però d' anteporre egli pure il dorico colla base. Quando dunque si eccettuino le parti anzidette di questo palazzo del rimanente non può che lodarsi lo studio dell' architetto nei ben divisati compartimenti ed anzi molto duolci di vederlo tuttavia imperfetto. Che se tale non fosse lo vedremo eziandio ornato di spazioso cortile e di decorosissima scala con che si sarebbe forse smentita la taccia apposta al Palladio di non avere mai saputa creare una scala che stesse al paragone della grandezza e magnificenza dei suoi edifizi (10). Ma più del palazzo anzidetto ci spiace l' imperfezione di quello del Thiene a San Stefano la cui erezione rimonta all' anno 1556 come lo stesso Palladio fece scolpire nel lato meridionale interno. Due anni prima si era incominciato a costruire il lato settentrionale esterno; e ambedue questi lati corrispondono ad una quarta parte di tutto l' edificio; il quale

riuscendo sopra la strada principale della città avrebbe arrecato sommo ornamento. Ma fu impedita la prosecuzione dell' opera dalla morte tosto sopravvenuta del conte Marc' Antonio Thiene il cui genio per l' architettura è encomiato dello stesso Palladio.

Nella facciata le basi delle colonne toscane che reggono la volta dell' atrio sono analoghe alle doriche del Vignola; ma con migliore giudizio usò Palladio le basi doriche nei tablini della Carità a Venezia, e quando pure stimò di renderle meno sensibili le ridusse ad un semplice zoccolo, come nella basilica, ed attica col plinto nel palazzo Chiericato, nè mai più, dopo il vestibolo del palazzo Porto, privò il nostro architetto il dorico della sua base. E il fatto dimostra che il Milizia colla severità, e mordacità della critica non riuscì ad attenuare l' ammirazione che reca alla vista il rustico basamento di questo palazzo sul quale s' innalza con giustissime proporzioni l' ordine superiore e la trabeazione di un quarto, e l' aurea cornice la quale meriterebbe di essere accuratamente delineata perchè, dice il Rigato, una più semplice ed elegante non fecero gli architetti della fiorente età di Augusto (11).

Intorno a dieci anni dopo compita da Palladio la parte del palazzo Thiene che tuttavia esiste si occupò egli del disegno dell' altro palazzo dei Valmarana; l' uno e l' altro di questi edifici di vastità si emulavano, le medesime cagioni che arrestarono il perfezionamento dell' uno non permisero neppure che l' altro si perfezionasse. Per cui eguale rincrescimento sentiamo per l' imperfezione sì per l' una come per l' altra di queste due opere che condotte a termine avrebbero sicuramente arrecato sommo onore al Palladio.

La fronte del palazzo dei Valmarana è scompartita in sette vani ai quali in cadaun piano risponde egual numero di finestre toltone il vano di mezzo del primo ordine in cui evvi la porta principale. E perchè i pilastri dell' ordine composito non sono che sei, i vani nei due estremi sono senza pilastri sulla cantonata. Quinci Palladio credette sufficiente il supplirvi con un pilastro corintio dell' ordine minore sulla cui cornice vi collocò una statua di soldato colla schiena alla muraglia che riempie il vuoto all' architrave del composito. E se alcuno avvi che

non consenta in questo ripiego; persona certo non si troverà che non tributi lode allo studio impiegato dal Palladio nel vestibolo non essendo possibile accorgersi com' esso formi un angolo obliquo colla strada; industria che può servire agli architetti moderni di esempio in simili casi. Frequentissimi essendo i detti casi in cui essi sieno impediti dal dar forma regolare ai loro disegni dalla ristrettezza delle strade e degli angoli che si attraversano. Trovandosi perciò il Palladio pure costretto di ricorrere a qualche ripiego onde riparare questi sconci fu molto felice ne' suoi espedienti, sì nel palazzo Valmarana e sì ancora nell' altro dei Porto Barbaran; ove costretto a tenere in piedi alcune antiche muraglie non gli fu permesso seguire un più simmetrico compartimento di quello che presenti l' antica pianta. Se però con infinito studio riuscì a nascondere questo difetto, non fu egualmente fortunato nel rimanente della fabbrica la cui esecuzione non è per nulla a paragonarsi col disegno che si vede inciso nelle opere del nostro architetto sul quale forse giudicando il Vasari ebbe a dire non poter essere questo palazzo nè più bello nè più ricco di quello che è (12). Lo emulavano in ricchezza e magnificenza altri palazzi di Vicenza ma non hanno tutti un disegno nelle opere di Palladio che autentichino essere stati innalzati di sua idea; per la qual cosa non si può sulla fede unicamente di una certa tal quale analogia di stile attribuirgli il casino una volta Schio ora Ancaran, la loggia Valmarana ora dei Salvi, ed il palazzo Caldogno (13), opere che non hanno altro appoggio per crederle palladiane che una vieta tradizione venuta poi meno colla critica e cogli esami che si sono potuti fare negli archivi, e in tanti atti pubblici prima poco ricercati, e che ignoravasene l' esistenza. Chi è che non siasi condotto a Vicenza e non gli sia stata subito indicata nelle vicinanze della chiesa di S. Corona la casa ove dicesi abbia dimorato Palladio? Ma quì riflette egregiamente l' abate Magrini che quand' anche la strettezza delle cose famigliari del Palladio potrebbe contraddire la opinione ch' egli abitasse una casa da sè posseduta, a questa tradizione tuttora sussistente il Bertotti nel suo *forastiere istruito* stampato nel 1761 (14) oppose un documento del 1566 in cui

il notaro Pietro Cogolo si accorda con una congregazione laicale del vicino oratorio per l' erezione della casa sovraindicata che voleva ampliare nelle pertinenze di quello. L' edifizio fu in quel torno innalzato conservando tuttora nell' esterior prospetto e nel fregio di una sala alcuni affreschi del Fasòlo uscito di vita nel 1572.

Ci mancano però i documenti per credere autore il Palladio, e i più sottili intelligenti riconoscono negli ornati esterni dei due ordini forme e proporzioni palladiane, altri vi oppongono la esilità di molte parti e la poca solidità dei lati occupando l' intercolonnio il solo corpo di mezzo. Ma lasciando stare dell' invenzione, il Bertotti recandoci in seguito la serie dei possessori di quell' elegante fabbrichetta venuti dopo il Cogolo fino ai suoi giorni, distrugge la conghiettura che almeno dopo eretta potesse essere caduta in potere di Palladio, e il Bertotti non ebbe però copia di alcuna prova per dimostrare che nemmeno ei vi avesse abitato, e questo estremo appoggio della insussistente tradizione conviene che ceda innanzi le contrarie testimonianze dell' archivio di Vicenza che per la prima volta il Magrini pubblicò. Esaminata egli la serie di molti volumi custoditi nel pubblico archivio intitolati *Colte contribuenti*, si è potuto rilevare che tanto il Palladio quanto quelli di sua famiglia hanno abitato per lunga serie di anni nella contrada di S. Lucia e che invece dall' archivio notarile di Vicenza si rivela che in questa casa stanziava e scriveva i suoi rogiti Pietro Cogolo dal 1582 al 1597: laonde è mestieri conchiudere che il titolo con cui almeno da un secolo volgarmente si crede casa di Palladio non abbia avuto altra origine che nella sua architettonica bellezza, sicchè si chiamasse quasi per eccellenza dal nome dell' architetto a cui si attribuiva l' invenzione anche in difetto di prove, per quel costume di riputarsi del Palladio tutte le fabbriche architettoniche del suo tempo, questa singolarmente che in poca capacità di spazio concilia parecchie opportunità domestiche, ed in Vicenza che grandeggia di vasti palazzi, sorge unica fabbrichetta bella di due ordini di colonne. Nè in diversa cagione può aversi fondato il Facioli (uno dei proprietari di quella), indicatoci dalla guida di Vicenza del 1779,

allora che dopo la metà del secolo scorso riformandone là e colà l'interna parte volle ornare l'atrio di due nicchie entrovi due statue l'una a raffigurarvi l'architettura, l'altra il Palladio che tiene nella mano sinistra un cartello disteso dipintovi sopra il prospetto dell' elegante casetta a piè della quale si leggono le iniziali del nome di lui A. P. volendosi ad ogni patto imporre la credenza ch' egli ne fosse inventore, ed abitatore. La quale ultima opinione è tempo ormai che finisca anche in danno dello storico pregio di quell' edifizio.

Se pertanto anche a Vicenza, come in tante altre città in cui sono vissuti architetti di grandissima fama, eravi il vezzo di appellare palladiani tutti que' fabbricati che presso a poco corrispondono all' epoca e allo stile di quest' architetto, non può però negarsi che oltre alla città anche i vicini villaggi non posseggan molti edifici i quali sono opere verissime del Palladio e sono tuttora l'ammirazione e il diletto di chiunque visiti quella bella provincia. Oltre ad alcuni, che abbiamo già incidentalmente indicati, sono celebratissimi il palazzo a Finale innalzato da Messer Biagio Saraceni ora Caldogno, a Lisiera da Gianfrancesco Valmarana con quattro torri ai canti, a Meledo dai fratelli Francesco e Lodovico Trissino dove sono molti spartimenti di logge, scale ed altre comodità; a Pojana da Bonifazio Pojana; a Quinto dal conte Marcantonio Thiene, che Vasari afferma superiore ad ogni immaginazione (15). Ma il più rinomato fra tutti è quello che generalmente dicesi la *Rotonda dei Capra* distante pochi passi dalla città. Fondato dal Canonico Almerico Capra, il Palladio che ne fu l'architetto loda nella sua opera l'ordinatore il quale non tralasciò cura e spese perchè l'edifizio riuscisse degno del suo casato e della città alla quale apparteneva; quindi accenna: « come fosse ornato di dentro » e di fuori con varie figure di pietra e di stucco, e di pitture » rarissime con *nape* alli camini da fuoco, differenziate di pietre » diverse di bellezza precipua e di molto valore prezzate et con » serragli di grande spesa ec. (16) ». Non pago di questo soggiunge delle statue che si erano innalzate ad ornamento della facciata, e di cento altre simili cose; per cui si sarebbe detto che fosse già stata la villa internamente compiuta intorno al 1570.

Quand' all' opposto si conosce che Odorico e Mario Capra per ducati diciotto mila e cinquecento l' acquistarono dall' erede del Canonico insieme coi latifondi di campi 190 il giorno 17 maggio 1591, e s' occuparono subito di compire ciò che vi era d' imperfetto nell' edificio. Lo Scamozzi vantasi di averlo egli stesso ridotto nello stato presente e forse è sua la depressione della cupola di presso a nove piedi, e le scale che andavano alle logge divise in due rami; come parimenti di sua invenzione sono tante altre intromissioni al disegno palladiano. Ha meritato tuttavia quest' edifizio di essere riprodotto in Inghilterra ed in parecchi luoghi d' Italia; e dove si è voluto che le scamozziane modificazioni non apparissero si è seguìto il disegno lasciato dal Palladio il quale stimò che niuno avrebbe ardito cangiar nulla al suo concetto quantunque incompiutamente condotto, e diede per finita una fabbrica ancora imperfetta. Ma errò egli nel suo pronostico, e siccome molti sono gli edifizi che avvenne al Palladio lasciare incompiuti, così poi li vediam quasi tutti finiti in modo molto diverso dai suoi disegni (17).

La vastità degli edifici palladiani, la conseguente lentezza nell' esecuzione delle opere, la ingentissima spesa, e più di tutto forse la brevità della vita dell' architetto vi contribuirono. Cosicchè neppure le più sublimi e lodate sue opere come, a mo' di esempio, la Rotonda e il teatro olimpico potè vedere Palladio, sè vivente, compiute.

Nel furore degli studi classici non eravi quasi città in Italia dove non si aprissero accademie con grande ardore a coltivarli. In Vicenza l' Olimpica (istituita nel 1555) superava tutte le altre ed ivi oltre gli ordinari intellettuali ricreamenti si declamavano drammi composti dai soci. Venuto in pensiere di fare una nuova pubblica mostra dell' azione della Sofonisba riconobbero non essere bastevolmente onorevole ed opportuno l' antico locale agli spettatori che vi sarebbero accorsi, per cui proposero di appositamente fabbricarlo. Niuno meglio dell' allievo dell' autore della Sofonisba ravvisarono idoneo a soddisfarli, per cui lo incaricarono del disegno. Adoperatosi egli con tutto lo studio a compire quest' opera corrispose nell' esito talmente che più magnifica si disse non essersi veduta dagli antichi in qua.

Non recò opposizione la spesa, non si badò agli ostacoli, un pensiere, una volontà prevalsero ed il progetto che sembrava ineseguibile in brevissimo tempo venne attuato (18).

Un' opera di tal fatta riusciva pienamente conforme al genio del Palladio, alla sua educazione ed ai successi onde, di que' giorni, in Vicenza stessa si erano condotte sulle scene le greche forme con subietto e vestimento italiano. Gli stessi avanzi del teatro latino negli Orti del Gualdo ispirarono la mente dell' architetto. Nondimeno egli non potè per la conformazione del luogo attenersi alle regole di Vitruvio ed agli esempi dell' antichità nei quali la figura è circolare, e viceversa il Palladio ebbe a preferire la semi-elisse tagliata su la sua lunghezza, nell' orchestra circondandola all' intorno di una gradinata.

Il prospetto della scena ha due ordini di architettura con attico superiore. Il primo è corintio con otto colonne interamente spiccate dal muro. Corintio è pure il secondo con altrettante colonne a mezzo rilievo. L' intercolonnio di mezzo apre la porta principale che si volge in arco ed ha l' imposta sul cornicione del primo ordine. Altre due porte rettangole che conducono alla scena inferiore sono una di qua ed una di là ne' medii intercolonnii laterali di esso ordine primo. Negli altri quattro intercolonnii di questo e nei sei del superiore vengono disposti bellissimi tabernacoli con pilastrini corintii striati e frontispizi e statue scolpite dal Vittoria e da altri scultori di que' tempi. Sopra ciascuno dei cornicioni a piombo delle colonne si elevano piedestalli parimenti con statue e negl' intervalli l' attico è ornato di bassirilievi che rappresentano le imprese di Alcide.

E qui non si vuole lasciare senza avvertenza la saggezza del Palladio nella disposizione decorativa nella quale il lusso degli antichi, come Plinio attesta, degenerava in abuso se pur non è da dire in licenza. Se si eccettuano per avventura le statue addossate alle colonne di second' ordine, tutte le rimanenti si mostrano disposte e collocate con altrettanto di convenienza che di gusto. Nei fianchi del pulpito veggonsi due ordini ciascuno di due colonne e fra esse nell' ordine inferiore una porta rettangola. Nell' ordine superiore invece della porta è una finestra con podio di balaustri. Di qua e di là nicchie

arcuate con statue e sopra alla porta e alle nicchie riquadri con bassi rilievi. Nell' attico vaneggia un' altra finestra ed ai lati vi sono sfondi scolpiti di figure. Non meno elegante è la decorazione dell' orchestra: la gradinata di cui si è detto con tre file di sedili s' innalza a paro del cornicione del prim' ordine della scena. Sopra l' ultimo gradino girano trenta colonne d' ordine corintio. Nove degl' intercolonnii nel mezzo di facciata ed i tre ultimi di qua e di là ricevono altrettante nicchie arcuate e rettangole a vicenda ornate di statue, le altre sette intermedie da ambo i lati aprono due belle e comode logge triangolari a cui si sale per iscale disposte nell' angolo di faccia. Sopra il cornicione ricorre una balaustra praticabile agli spettatori sormontata da statue sopra ciascuna colonna.

La morte immatura del Palladio non solamente lasciò incompiuta l' opera, ma diede luogo alla discussione sì lungamente agitata intorno alla soffitta. Dapprima fu divisa in due forme l' una di comparti lacunari sopra la scena ed il pulpito, l' altra di una tela sopra il rimanente del corpo del teatro a simiglianza degli antichi velari che si presumeva essere stata invenzione dell' architetto di riprodurre.

Le riparazioni del 1648 e 1677 non cangiarono la faccia di quella primitiva disposizione la quale nel 1734 veniva convertita in un tavolato dipinto e compartito in tre grandi spazii. Non tardò guari al sentirsi il bisogno di riparazioni a tutta quanta la soffitta e l' Accademia provvedendo a ciò nel 1755 ordinava che si vedesse modo di rinnovarla secondo la mente del primo architetto. Si divisero i pareri, i più stavano per la rinnovazione del primo suddescritto il di cui disegno era stato pubblicato da Ottavio Orefici, altri contendevano per una soffitta che in apparenza di velario coprisse la gradinata ed il pulpito. Dopo quarantasei anni che la disputa si agitava nei recinti dell' Accademia si decise di appellare al voto di architetti stranieri. Molte scritture uscirono sopra questo soggetto disputandone vivamente in Vicenza stessa l' Arnaldi ed il Calderari. Il primo dei quali opinava per una soffitta ducale ed il secondo pel pristino velario. Vi presero parte il Temanza, il Dal Pozzo, il Conte Francesco Magnacavallo da Torino, l' architetto Borra,

il napolitano Marchese Galliani, l' Algarotti, un tal Dott. Bortoli torinese ed il Dott. Giulio Tortosa, ma il risultamento di queste dispute fu quello del non far nulla e fu riservato in sul principio di questo secolo a Bartolomeo Malacarne architetto della città di compiere l' opera il quale abbracciò il partito del Calderari di cui era stato discepolo. La pittura della soffitta suscitò poco meno che le stesse dispute, esecutore ne fu il Piccuti. Lo Scamozzi aveva dopo la morte del Palladio al teatro Olimpico eseguito l' apparato per le rappresentazioni ed aggiuntovi l' Odeo.

Contribuendo le cagioni superiormente enunciate a produrre un' insuperabile lentezza in tutte le opere che i Vicentini avevano al Palladio confidate profittava egli di tutte le sospensioni per soddisfare agli incarichi che da molte città di terraferma gli pervenivano. Nel 1555 era in Udine tutto occupato a dirigere l' innalzamento del palazzo Antonini, ma non erasi appena compiuto il basamento tutto a bugne, le logge sulle due fronti principali, e l' atrio terreno, che fu costretto da ignota cagione ad abbandonare quel lavoro il quale compiutosi in appresso, nella differenza delle due maniere manifesta l' inferiorità del secondo architetto (19). Non è straniero alle invenzioni del Palladio l' arco dorico innalzato nel 1556 a piè della scesa del castello di Udine dai Friulani a Domenico Bollani in benemerenza del suo governo (20); come non lo è parimenti il palazzo eretto al castello della Motta nel Friuli per Monsignor Marco Zeno, che il Vasari dice disegnato da Andrea con bellissimo cortile e magnifici portici intorno; soggiungendo poscia che avendo egli con quest' opera compiute tutte quelle che doveva eseguire in Udine in compagnia di Federico Zuccheri andò a Cividale dove trovarono ch' erasi di fresco distrutto il palazzo patriarcale di fianco al duomo collo scopo d' innalzarne un nuovo pel supremo Magistrato della città. Col comparire di Palladio si fusero tutti i partiti in uno e si decise di allogarne a lui il disegno. Vi è tutta la verisimiglianza nell' ammettere ch' egli non si rifiutasse all' invito e che fattone anzi il disegno fosse anche presente il 20 marzo del 1565 alla solenne collocazione della prima pietra dell' edificio. Ma è altrettanto provato dallo stile

che arrestandosi desso poco presso che cominciato, dopo alcuni anni siasi dato l'incarico di continuarlo ad un altro architetto, di gran lunga inferiore al Palladio. Non è tuttavia a sorprendere che Palladio medesimo il quale non solo delineò nella sua opera tutte le fabbriche eseguite ma eziandio le ideate non abbia mai fatta parola di questa la quale appena abbozzò (21); reca pertanto maggior meraviglia che serbasse simile silenzio riguardo all' altra del palazzo pretorio di Feltre che il Temanza seguendo una locale vieta tradizione gli attribuisce (22). Noi non seguiremo interamente l' opinione dello storico ma conveniamo con lui che il piano inferiore fabbricato nel 1558 può dallo stile argomentarsi che sia veramente opera del Vicentino architetto lo che non ammettiamo pel rimanente. Per cui bisogna conchiudere che l' opinione di essere palladiane invenzioni molte di quelle che per tali sono giudicate dagli storici si basa del tutto sulla congettura dello stile e dell' epoca, convenendoci purtroppo toccar spesso con mano la insufficenza di queste deduzioni alle quali si appoggia simile credenza intorno ad altre fabbriche rivendicate recentemente con più saggia critica quali opere di altri ingegni che non sono quello del Palladio. Sono quindi non poche le opere nelle provincie Venete che si dicono del maestro e sono d' imitatori o seguaci i quali studiaronsi di emularlo. Per opera di Palladio, per esempio, viene generalmente supposta la chiesa di Santa Maria Maddalena di Treviso quando si sa architettata dal trevigiano Fabrizio dalle Tavole (23). E chi recò mai dubbio che il Palladio medesimo non sia l' autore del palazzo di Asolo da lui disegnato, per testimonianza del medesimo Vasari, pel Reverendo Monsignor Daniele Barbaro? Eppure evvi chi lo crede architettato dallo stesso Prelato. Qualunque però dei due sia l' autore del Castello d' Asolo distinguevasi esso da tante altre case di villa per la convenienza e l' ordine de' suoi compartimenti, avendo nel mezzo una sala a croce con molte stanze, logge e portici sui lati. Il solajo dalla parte posteriore risponde alle falde del colle dal quale scaturisce una fonte che prima placidamente si stende sopra un piccolo lago e poi scorre a' vari usi delle officine, delle stalle, del giardino. La sua facciata è d' ordine jonico divisa in tre vani; i

capitelli colle volute angolari sono come quelli del tempio della Fortuna Virile a Roma. Come il Castello, dicesi pure di sua idea la chiesa di Maser, fedele imitazione del Panteon, lodatissima dal Temanza e dal Milizia (24).

Nelle opere inedite del Palladio (25) il Bertotti ha compreso ancora un palazzetto esistente in Padova nel Borgo di S. Croce. Il Temanza benchè non lo dica certamente di sua invenzione non saziasi di encomiarne l' interna distribuzione dicendo che trovandosi egli a studiare in questa città non passava quasi giorno senza non vi si recasse onde uniformarsi al suo stile tanto da poi raggiungerne col tempo l' industria praticatavi dall' architetto. Lo descrive avente una scalea che monta ad un terrazzino cinto d' intorno di balaustri con salotto, stanze, chiesiciuola e scale nel solajo e certi stanzini a tetto oltre le officine nel pianterreno che non sapremmo come altro architettore avesse potuto far meglio di Palladio, in sì piccolo recinto disporre tante comodità. È poi sì ricco ed ornato che rappresenta piuttosto un piccolo tempio che non domestica abitazione. La facciata tiene l' ornamento d' ordine jonico: al nobile appartamento si ascende per una scalinata, vi si dovendo por mente che nel ripiano si tolsero le balaustrate (26).

Non tutti gl' imitatori di Palladio furono come questo egualmente fedeli, potendosi da ciascuno immaginare non sempre corrispondere la medesima sapienza e capacità. I concetti di Palladio avevano spesso nel loro insieme una tal quale uniformità per cui ancora leggermente imitati ingannano i meno pratici per la qual cosa non è a sorprendere che alcuni palazzi di villa si dicano tuttavia di Palladio benchè privi di quelle grazie, di quelle giuste proporzioni, di que' tanti pregi di cui sepp' egli ingemmare i suoi edifici. Il Persico fra gli altri teme che ad onta di tutte la tradizioni le quali vogliono palladiano il palazzo dei Serego a S. Sofia (ora dei Cresotti) sia piuttosto di un imitatore e non sarebbe lontano da credere egualmente dell' altro dei Floriani a S. Pietro in Cariano, ora dei Ferrari (27).

Ma con tutta la fama che godeva Palladio non è agevole spiegare come a differenza di tutte queste città decoratissime de' suoi palazzi, in Venezia dove fu chiamato ad innalzare

magnifiche chiese e dove molti di que' patrizii ne avevano profittato per splendidi palazzi di villa, non ve ne sia uno di suo disegno. Non si oppongono a questa sentenza alcuni di cui parlano il P. Coronelli, il Ridolfi, ed il Moschini come quelli che non hanno autenticità veruna. Non è il Palladio autore di quello dei Valmarana vicino alla chiesa di S. Canciano; tanto meno lo è dei tre dei Mocenigo quasi allato di quello dei Contarini a San Samuele (28), e dei Coccina. Concludesi pertanto che destituite di verità tali asserzioni rimane incontrastabile che a Palladio mancarono le occasioni di distinguersi nei palazzi a Venezia come si era distinto nella sua patria. Qui il Magrini ha creduto di spiegarne la cagione col dire che i Veneziani lo avevano per più acconcio alla campestre giocondità per lo sfarzo dei suoi peristilii, che alla grandiosità e severità richiesta dagli edifici cittadini. Ma il Selvatico credendo penetrare più intimamente nei fatti da tutt' altra causa lo deriva. Riflette egli che accortisi i ricchi Veneziani come Palladio essendo ostinatamente ligio alle antiche norme romane male poteva affarsi ad usi ed abitudini che essi a diritto non volevano abbandonare. Difatti, soggiunge il Marchese, infelice distributore di scale, com' era il Palladio, poco economo degli spazii, nemico delle piccole divisioni come poteva venire acconcio ad edifizii privati d' una città in cui le scale hanno bisogno di essere ben collocate per procurare facili comunicazioni ai molti piani; di una città in cui gli spazii sono preziosi, e le piccole divisioni indispensabili. Noi crediamo che costretto ad usare i mezzanini, ad architettare sale con molte finestre, a giovarsi di aree ristrettissime per far girare le branche di una scala, a sovrapporre piani a piani sagrificando il più accarezzato dei suoi sistemi, quello delle Vitruviane proporzioni e relazioni degli ordini, il Palladio sarebbesi impacciato così da non uscirne con onore di certo.

La prova di questa congettura, dice il detto Marchese, si rinviene dove si rifletta che due o tre dei suoi progetti inclusi nei suoi libri per veneziani palazzi nessuno fu eseguito, e ciò facilmente avvenne perchè egli non seppe combinare gl' interni comodi con una elegante decorazione. Basta pigliare in mano que' disegni e giudicarli senza il velo della prevenzione per

andare convinti dell' esposto vero. Fra le altre cose in uno di que' progetti le scale principali sono combinate a lumaca, maniera incomodissima per tutto ma più a Venezia ove la pietra d' Istria od il biancone di Bassano che s' usano d' ordinario per le scale, nei giorni umidi diventano sdruccevoli che guai al poveretto che dovesse salire e discendere per branche di forme disagiate: finirebbe una volta o l' altra a far la scala col capo anzichè co' piedi. Se fu questa la cagione, che escluse Palladio dal numero degli architetti contemporanei cui furono dal patriziato veneto commessi i disegni di que magnifici edifizii che fanno apparire questa capitale la più splendida e magnifica d' Italia, è d' uopo anche riflettere che non basta esser grande nell' arte quand' essa non sappiasi maneggiare in guisa da poter provvedere convenientemente alle comodità e costumanze dei paesi alla qual cosa sono sempre di ostacolo le prevenzioni dei sistematici e dei precettisti. Ma Palladio se non fu impiegato nell' erezione dei palazzi di Venezia lo fu però delle chiese e le tre che s' innalzarono con suo disegno formano la costante generale ammirazione dei cittadini e degli stranieri. Andiam bel bello e prima di arrabbattarci anche noi con tutti i suoi lodatori esaminiamo con un po' di ponderazione se i tre templi di S. Francesco della Vigna, di S. Giorgio, e del Redentore sono poi tali da farci innarcare le ciglia.

I prospetti di queste tre chiese s' identificano in un solo concetto non variando in altro che nei rapporti e nelle proporzioni delle singole parti; testificazione irrecusabile di povera od almeno d' impoverita fantasia. Imperocchè la differenza delle proporzioni non può essere valutata che dall' architetto di professione; la somiglianza del concetto è sentita dal popolo, il quale domanda negli edifici la varietà che deve esservi in opere, uguali sì nella destinazione sacra, ma pure rette da circostanze diverse. Un architetto a cui sia dato l' incarico del disegno di una cattedrale non trascura certamente nulla onde raggiungere tutta la possibile corrispondente grandiosità e magnificenza. Se all' opposto viene incaricato di una chiesa che servir debba a dei poveri monaci si limita a tracciarla elegante ma nel tempo stesso semplice e modesta. Perchè dunque Palladio non pose

differenza veruna dalla facciata di S. Giorgio, chiesa appartenente a monaci ricchi e potenti, alle altre due di S. Francesco e del Redentore appartenenti a dei frati seguaci della regola del Serafico il di cui principale attributo è l' umiltà e la povertà? Da quest' accusa si purga Palladio col rispondere non essere obbligato l' architetto di esercitare prima tale esame, ma esserlo altresì di riguardare alla maestà e divinità del soggetto che misticamente vi risiede per cui tutto quanto può stare nelle sue forze deve impiegarsi perchè il tempio sia degno di lui (29). Se la cosa fosse veramente com' egli dice la differenza osservata non dovrebbe esistere. Ma questa differenza esiste appunto perchè i fondatori degli Ordini hanno voluta questa distinzione, e questa distinzione fu anche approvata dalla chiesa, quindi l' architetto dovendo seguire le impostegli discipline difetta di convenienza ogni qualvolta non le segua; e Palladio innalzando la chiesa del Redentore in guisa che si allontana da tutte le altre dei cappuccini vi è caduto. Ma si potrebbe anche soggiungere che essendo stata la chiesa ordinata dal Senato in rendimento di grazie a Dio per la cessazione della peste, doveva l' architetto non perder di mira la dignità degli ordinatori e lo scopo dell' opera. Sia pure che tali fossero le ragioni per le quali Palladio ci s' indusse, non era però necessario che la magnificenza del tempio equiparasse tutto quanto fosse in potere dell' arte; imperocchè anche i Greci non avevano un ordine da paragonare al corintio in grandiosità e splendidezza, ma se però interponevansi delle cagioni onde doverne moderare l' effetto non le rigettavano che anzi prendendo un medio temperamento ricorrevano al jonico, e al dorico i quali richiedevano minor lusso di ornamenti. Quindi se Palladio avesse considerato che la sua chiesa doveva servire a dei Cappuccini senza trascurare tutte le anzidette circostanze poteva benissimo seguire uno stile che senza essere il più umile fosse però tale da conciliare i reciproci rapporti di nobiltà e di convenienza. Rapporti che determinano il fondamento di quella severissima logica cui vanno giudicate tutte le opere architettoniche e che forma la maggiore difficoltà della professione.

Palladio non dimenticò certamente tal principale riflesso incaricato che fu del disegno della chiesa di S. Giorgio dove non tralasciò che sorgesse splendidamente ornata come si conveniva a dei monaci che delle loro ricchezze non stimarono poter fare miglior uso di consacrarle ad onore di Dio ed allo splendore del suo culto. Non si ripete più di quello che fin qui si è già ripetuto che Palladio non facesse che eseguire il disegno di un altro architetto, giacchè i documenti diseppelliti dal Cicogna ne dimostrano tutta la falsità (30). E quand' anche questo benemerito veneziano non avesse posto in luce tal vero erano già troppo chiare le parole di Palladio medesimo per non scambiare con altro autore la chiesa di S. Giorgio. E primieramente parlando egli delle forme delle chiese dice essere « sopra tutte » laudabili quelle chiese che sono fatte in forma di croce le » quali nella parte che sarebbe il piede della croce hanno l' entrata, e all' incontro l' altar maggiore e il coro; e nelli due rami » che si estendono dall' uno e l' altro lato, come braccia, due » altre entrate, ovvero due altri altari; perchè essendo figurate » con la forma della croce rappresentano agli occhi de' riguardanti quel legno dal quale stette pendente la salute nostra. » E in questa forma io ho fatta la chiesa di S. Giorgio Maggiore » (31). E prima ancora di pubblicare questo passo colle stampe nel 1570 scrivendo il 7 maggio 1567 ai provveditori del duomo di Brescia dopo aver difesa la sua proposta di costruire molte parti di quella chiesa con pietre cotte sugli esempi degli antichi, soggiunge: « adesso in Venezia si fabbrica pur » della medesima pietra cotta la chiesa di S. Giorgio Maggiore » la quale fabbrica io governo e spero conseguirne qualche onore » perchè le fabbriche si stimano più per la forma che per la » materia ». Dopo queste dichiarazioni come potria dubitarsi che il Palladio parlasse in siffatta guisa di un invenzione non sua?

Fuori d' ogni ambiguità è pur la testimonianza del Vasari che nella stampa del 1568 scriveva « il Palladio ha cominciato » a fondare una nuova chiesa con si bell' ordine secondo che » mostra il modello che se sia condotta a fine riuscirà opera stupenda e bellissima. » Diradatesi dunque tutte le incertezze affacciate dai biografi soggiungeremo che l' interno della chiesa

di S. Giorgio presenta infatti la forma di croce latina con l' ingresso a' piedi, tribuna e coro a capo, ed altre due tribune sugli estremi delle braccia. La larghezza è scompartita in tre navi e nelle due laterali vi hanno otto minori cappelle, quattro in ciascun lato corrispondenti ad egual numero di archi. La navata di mezzo va addirittura alla tribuna principale e si distende dal centro della croce sopra ambedue i lati a riscontrare le due minori tribune. La elevazione è formata da un bel composito con piedestallo che ricorre tutto intorno. Fornice di mezzo cerchio copre la nave a croce, nel cui centro sopra i quattro archi s' innalza la maestosa cupola.

Col descrivere questa chiesa noi non facciamo che presentare una maniera più chiara e spedita a determinare le differenze che passano fra il formato delle antiche basiliche cristiane e le chiese palladiane e rispondere nel tempo stesso ad uno scrittore oltramontano il quale dice non esservi rapporto tra le forme di un tempio pagano, e di un cristiano, fra le cerimonie e le pratiche esteriori delle due religioni. Bisogna non aver veduto basiliche e non conoscere le cerimonie del nostro culto per sentenziare in tal guisa. Si specchi egli in S. Miniato, nel duomo e in S. Croce di Firenze e ci saprà dire se l' augusta maestà di questi templi la trova nelle chiese imitative lo stile paganico.

Nelle prime non evvi membro architettonico che impedisca la vista del Santuario, non un risalto, non un ornato, non un aggetto qualunque che non corrisponda alla semplicità, severità e purità del luogo santo. Quand' all' opposto nelle chiese di cui si ragiona non evvi spazio di parete vuota, non cornicione che non distrugga tutte le masse a danno delle curve delle volte. Rimpicciolita l' area dalle dette grandi masse dei pilastri, e dei piloni che servono di sostegno all' innalzamento delle grandi cupole, nicchie, nicchiette, colonne, coloncine, piedestalli, mensole, archi, architravi, frontispizii, cupole e cupoline di modo che diviene un tormento il passare che fa l' occhio da una cosa all' altra senza quasi riposo o interruzione. Che temeva Palladio che le sue colonne si sarebbero scemate di dignità se non le estolleva sole, cioè senza piedestalli? Per cui concludiamo: studino gli architetti le chiese palladiane per le buone proporzioni

degli ordini, per le savie cornici, pei bene scompartiti spazii: ma non vi s' ispirino per inventare il tempio cristiano, perchè tradirebbero il più alto scopo dell' arte, quello di destare negli edificii un' idea consona alla loro destinazione.

La chiesa di S. Giorgio non era ancora condotta alla sua perfezione che Palladio era già uscito di vita. Quattro anni dopo innalzavasi il coro e non prima del 1602 s' intraprese a fabbricare la facciata, terminata nel 1610.

È dessa ornata interamente da un ordine composito; sotto le colonne sono i soliti piedestalli che vanno sorretti da un stereobate nella cui altezza sono contenuti i sette gradini che guidano al piano del tempio. Le quattro colonne che formano il corpo principale di questa facciata portano dopo la loro trabeazione un frontispizio con acroteri e statue. Le due ali sono ornate di un ordine minore corintio a pilastri, la di cui trabeazione si stende quanto è larga l' anzidetta facciata. Sulle nominate due ali si slanciano mezzi frontoni che vanno a conficcarsi nelle colonne dell' ordine principale, secondando le pendenze dei tetti delle navi minori. La porta arcuata non è aperta che fino all' imposta, l' arco è chiuso ma un poco sfondato.

Ognuno scorge da quest' insieme uno stile che differisce alquanto dal Palladiano e ognun dice che essendo suo l' interno della chiesa non può esserlo la facciata. Il Selvatico non ostante suppone che lo Scamozzi non facesse che eseguire il disegno lasciato da Andrea. Tale fu anche l' opinione del Temanza, ma il Cicogna ci vuol più cauti nel deliberare mentre ei dice non trovare eccezione che altri architetti si siano prestati all' esecuzione della facciata perchè è certo che anche dopo la morte del Palladio (che fu nel 1580) si continuò a lavorare, ed è altresì certo, come osserva lo Scolari, che non sempre fu osservato il disegno palladiano. Ma che abbiavi avuta mano fra questi architetti anche lo Scamozzi, sia in qualche parte dell' interno del tempio, sia nella facciata egli non lo ha trovato detto nè dal dall' Olmo nè dal Valle diligentissimi indagatori delle cose del Monastero. Escluso lo Scamozzi da quest' opera bisogna confessare che sarebbe tempo perduto l' occuparsi in una ricerca che felicemente riuscendo non darebbe alla storia dell' arte un chiaro nome.

Direm piuttosto essere edificio certamente non meno lodevole della chiesa il vasto refettorio che Palladio condusse per questi opulenti monaci. Narra il Magrini che vi avevano già dato mano trent' anni prima di chiamare Palladio a porre col nuovo disegno nobile fine a questa parte principale del monastero. Il fatto appare da un accordo del 3 luglio 1560 pel quale due muratori si obbligavano a fabbricare il nuovo refettorio già principiato nell' orto colle fabbriche adiacenti della *Caneva* e della *Cucina*, secondo i disegni che avrebbe dato Palladio. Quest' ultima riserva, soggiunge lo storico, istruisce che abbandonata una prima idea, si doveva finir l' opera con una nuova. Erasi già lavorato fino alle finestre che il Palladio introdusse grandi e magnifiche in numero di otto; un cornicione di pietra sostiene la volta del tetto. I lavori avevano sollecita esecuzione, sicchè que' padri il 22 novembre dell' anno dopo faceano accordo con due taglia pietra veronesi pel lavoro di due acquarii da collocarsi a fianco della maestosa porta.

Singolarmente l' atrio è un vero capolavoro di squisite proporzioni, la porta leggermente rastremata è magnifica e pregevoli pur sono i tabernacoli ai fianchi di essa. Il Diedo illustrando quest' atrio conchiude essere una novella prova di quella grazia e venustà che traluce sin in ogni più minuto accessorio delle opere di quest' architetto. Ma li Selvatico il quale batte molto meno le generali del Diedo e non suol giudicar bello un edificio che per le sue specialità, riflette che la perfezione dell' anzidetto atrio dipende dell' essersi trovato Palladio sul suo terreno, giacchè negli atrii egli mostrasi valentissimo quasi sempre, forse perchè ne scoprì bei modelli nelle antiche terme da lui tanto studiate, forse perchè le meditò a lungo in Vitruvio che in questa parte merita attenta considerazione e può agli artisti assai giovare. Convien dunque che i giovani studiando Palladio distinguano dov' egli va imitato nei concetti, dove nelle parti.

Lo seguano dunque nell' immaginosa chiesa di S. Giorgio non in tutto ma in alcuno dei suoi rapporti veramente meravigliosi: lo seguano nell' anzidetto atrio suo vero capo lavoro; ma riflettano che la chiesa del Redentore non ha altrettanti pregi per darsi come esempio ai giovani che si dedicano all' architettura.

Per la fierissima pestilenza onde colpì Iddio nel 1576 Venezia la Repubblica fece voto solenne di erigere un tempio al Redentore del mondo perchè questo flagello venisse misericordiosamente sospeso.

Si compiacque l' Onnipotente di esaudire le pubbliche preci e ne restò di lì a non molto la città libera e sana. Furono eletti a provveditori del nuovo tempio che far si dovera due cospicui cittadini, i quali con ogni sollecitudine e diligenza si applicarono agli ordinamenti necessari e da premettersi all' esecuzione della fabbrica. Vari luoghi della città si presero di mira, fra i quali la chiesa di S. Maria Maggiore e quella poco lontana della Croce che era già vicina a cadere.

Evvi luogo a credere che i detti provveditori incaricassero più d' un architetto dei disegni, imperocchè l' abate Moschini dice di essergli venuto alle mani un documento nel quale si parla di Antonio Rusconi (chiaro per le sue figure sopra Vitruvio) come di quello che aveva scelto il luogo di S. Croce per innalzarvi il nuovo edificio. Nulladimeno fu scelto Palladio; ed a Palladio fu imposto che il tempio fosse assai semplice quale si conviene ad una devota chiesa di cappuccini. Sfidiamo tutti gli encomiatori di quest' opera ad affermare che un tempio dove domina il corintio sia modesto e devoto quale il Senato divisava che fosse.

Si compone pertanto di una sola nave lunga piedi 92, larga 46, con tre cappelle sfondate su ciascun lato e con tribuna a croce coperta elitticamente nel centro da maestosa cupola. Dietro la tribuna vi fece il coro con due sagrestie da ciascun lato e due campanili rotondi con scale a chiocciola che montano fino alla cima di essi: sotto il coro altro ne fece per gli offizi della notte. L' ordine della navata regna e cinge d' intorno anche la tribuna. Sul di lui sopraornato ha le mosse un fornice che s' alza poco più del rigogliо dell' arco della medesima tribuna. Un minor ordine corintio regge gli archi delle cappelle la di cui cornice ricorre fra gl' intercolonnii tutto d' intorno il tempio. Ciascuna di queste cappelle è ornata di nicchie sui lati con porticelle che aprono il transito dall' una all' altra. Fra gl' intercolonnii della navata vi sono dei nicchi i quali legano l' opera interamente.

Misurata la lunghezza e la larghezza di questa chiesa rimane a notarsi l' altezza che il Temanza dice non essere maggiore di piedi 36. 3. Tralasciandola si verrebbe a distruggere un' opinione fortemente radicata negli architetti che Palladio cioè seguisse sempre il precetto della proporzionale armonica. Il Diedo non scorgendovela e non sapendo immaginare come Palladio avesse in questo caso variato da un costume che aveva generalmente seguito in tutte le sue opere ne attribuì la colpa agli esecutori. Ma Palladio tuttochè idolatrasse gli antichi era però uomo di troppo alta mente per caricarsi volontario di ceppi così pesanti. Egli verisimilmente avrà avuta l'idea di secondare una delle tre medie, ma avvedutosi nel momento del costruire che non gli davano nè armonia nè bellezza, operò come tutti gli uomini eminenti: spezzò la catena che l' avrebbe condotto all' errore e fece quello che il cuore gli dettava dentro, e l' occhio gli comandava. Ma quelli che non avevano attitudine a reggere a questo paragone sentenziando diversamente, costringevano l' architettura a dei legami da' quali non era più atta a sciogliersi senza l' intervenzione di una scuola che diversamente li guidasse. Non siam qui a negare che anche quest' arte non abbia i suoi precetti come gli ha la musica, ma la differenza che passa fra l' una e l' altra sia appunto quella stessa che deriva fra il verso e la prosa. Il verso è soggetto al metro come in certo modo lo è anche la musica, non così la prosa la quale ha i suoi precetti ma più variati e più sciolti del verso, e tale noi reputiamo l' architettura. Diciamo per ciò che come il precetto della prosa è giudice e regola l' orecchio del dicitore, così il precetto dell' architettura è giudice e regola l' occhio dell' architetto. Non è dunque che Michelangelo dicesse a caso che gli architetti dovevano avere le seste agli occhi. Ma non per questo intender devesi che l' occhio dell' architetto non abbia ad essere regolato dalla ragione, che anzi un qualche canone rispetto alle proporzioni dev' egli accuratamente osservare. Ed è che le parti siano tutte commensurabili e non molto disparate di quantità come non lo sono le semplici consonanze musicali. L' esempio dei pendoli di Galileo è la vera dimostrazione dell' ordine e dell' armonia. S' eglino fossero stati tutti di

una lunghezza fra loro incommensurabili quali sono i lati e le diagonali dei quadrati, non si sarebbero mai incontrati ad unirsi talvolta e più fiate alternativamente in un punto come facevano. L' essere commensurabili e disposte le lunghezze loro in modo che la proporzione dei numeri delle vibrazioni rispondesse agl' intervalli musicali fu la cagione del loro frequente discostamento ed incontro. Quinci assai saviamente Ermete Trimegisto definiva essere la musica *una cognizione dell' ordine di tutte le cose.* Nella qual sentenza convenendo ancora i Platonici soggiungevano che ogni cosa nell' universo è musica. E di fatto tutte le cose hanno una data proporzione e relazione fra loro che è quel ciò appunto che Vitruvio chiama *analogìa*; nel qual amplo senso può anche dirsi che il numero che ricercasi nei ben regolati edifici è oggetto la musica. Si conchiuda che dalla semplicità, dall' ordine, dalla conveniente analogia delle parti, dalla grandiosità loro, e dalla squisitezza dell' invenzione delle opere ne deriva la bellezza; ed è ciò che Vitruvio comprende sotto i nomi di *disposizione,* di *euritmia,* di *simmetria,* di *decoro* e di *distribuzione,* e più compendiosamente ove dice che il merito delle opere consiste in *fabrili subtilitate, magnificentia et dispositione* (32).

Che tutti questi precetti siano poi espressi o no nelle opere del Palladio è certo che il Temanza inculca doversene istruire considerando la sua chiesa del Redentore; fa infatti osservare che i lati delle testate interne sono in relazione delle alette con le colonne, delle colonne cogli intercolonnii, del sodo fra un arco e l' altro colla luce degli archi; ed in generale delle larghezze colle altezze; considerando tali rispondenze colla filosofia architettonica del suo secolo la quale si paragonava colle più semplici consonanze musicali; ma che ora con tante minori astrazioni si considerano come vere rispondenze delle parti con l' insieme. Ma quest' insieme encomiatissimo dal Temanza non va poi privo de' suoi difetti, i quali veduti da architetti più imparziali di lui non tralasciarono di censurare l' apparente meschinità della volta per colpa dell' enorme aggetto del cornicione e per la mancanza del peduccio dell' arco; nè le lunette che tagliano con un' ingrata linea la ricordata volta; nè i

controforti esteriori che fiancheggiano la nave centrale; nè i due brutti campanili che torreggiano dappresso alla cupola anch' essa di poco graziata forma. E facendoci ora alla facciata il Diedo sincero sempre anche nella sua medesima parzialità per Palladio non vela i difetti che vi si rintracciano dicendo franco e netto « non esser bella cosa quell' incontrarsi della cornice for-
» mante i mezzi frontispizii delle cappelle coi capitelli dell' or-
» dine principale; anzi ingenerare alquanto di confusione e di
» imbarazzo ». Il Selvatico poi va molto più innanzi di lui e propone chiaramente quali mezzi doveva seguire Palladio per evitarli. Omero dormiva quando aveva a trattare brani che non erano d' importanza, e il Palladio sonnacchiò nell' esterno di quest' edifizio. Nè pare si destasse incaricato che fu dal Patriarca Grimani nel 1568 di disegnare la facciata di S. Francesco delle Vigne non essendo garbata a Monsignore quella che aveva ideata il Sansovino autore dell' interno della chiesa. In questo caso dimenticò Palladio senza accorgersene una legge che aveva predicata egli medesimo nei suoi libri come base dell' arte; quella cioè di far corrispondere l' interna disposizione alla esterna costruttura. Avrebbesi quindi dovuto richiamarne il pensiere od almeno foggiarne le linee in modo che ricorressero colle preesistenti di Jacopo. Lo voleva pure il Padre Giorgi il quale benchè ardente difensore del sistema delle proporzioni armoniche aveva dettati precetti al medesimo Sansovino che, venuti meno ora con la foga di tutte le metafisiche astrazioni, farebbero ridere. Ma pur tuttavia quando fu a dire com' esser doveva la facciata espresse sentenze così ragionate che davvero non par più quel platonico di prima. Diceva quindi con profondo senno: « il frontale desidero sii nullo modo qua-
» dro ma corrispondente alla fabbrica dentro, e che per esso
» si possi comprendere la forma della fabbrica et le sue pro-
» porzioni » (33). Ma come può mai dirsi che Palladio l' ascoltasse esaminandosi a parte l' anzidetta facciata? L' imbasamento è un continuo piedestallo sopra cui s' alzano quattro colonne corintie di mezzo diametro e poco più lunghe di quaranta piedi. Queste sostengono il sopraornato con suo frontispizio (34). Nell' intercolonnio di mezzo v' è la porta ad arco con finestra

sopra, e nei due laterali due larghi nicchi. Ricorre fra mezzo a tali intercolunnii sopra la porta e sopra i nicchi il sopraornato di un altr' ordine minore corintio anch' esso che serve alle due ale ed alla porta predetta; introdottevi esse ali collo scopo di coprire i fianchi delle cappelle sui due lati della chiesa. Cos' ha mai a che fare questa facciata colla severità, grandiosità e magnificenza interna? Per cui tanto meno è scusabile il comportarsi dell' architetto non essendo belli quelli enormi piedestalli che reggono le colonne maggiori; meno poi quel basamento che sobbarca le minori; bruttissimo il partito della porta che si mostra avvallata fra quelle due meschine colonnucce che la fiancheggiano, e per tutto ornamento presenta un magro arco fregiato da un guscio di conchiglia.

Se Palladio disegnando chiese non fu egualmente felice che nei palazzi, non va ammesso ch' ei non mirasse ad innalzarsi sopra tutti gli architetti contemporanei in un' opera nuova ed originale. Gliene prestarono occasione i Canonici Lateranensi incaricandolo del nuovo disegno del loro monastero della Carità. Immaginò Palladio di seguire lo stile e gli spartimenti corrispondenti alle case romane. Concetto che a prima vista apparisce un po' capriccioso come quello che non si sa com' egli avesse potuto conciliare coi bisogni di una canonica; imperocchè le abitudini di allora erano di troppo variate da quelle delle primitive istituzioni monastiche dove, come abbiam veduto altrove, le abitazioni dell' Asia serviron loro di esempio. Ma Palladio era talmente penetrato dall' idea d' imitare il classico che sembravagli non esser di ostacolo applicarne le forme, le piante, gli ornati, in tutte le fabbriche moderne; e quest' impressione forse un po' troppo spinta lo ha condotto talvolta a deviare da quella convenienza che è fondamento principale dell' architettura. Quando si fu egli prossimo ad incominciare quell' edificio i suoi studii si resero più fervorosi ed incessanti e per quanto potè si studiò perchè il Monastero della Carità confrontasse colle case romane descritte da Plinio e da Tacito e disseppellite poscia a Pompeja, benchè queste ultime fossero tantomeno sfarzose e ricche delle romane ed ai tempi di Palladio ignote.

Di fatti dopo l' incendio avvenuto ai tempi di Nerone, il quale consumò due terzi di Roma, che al dire di Tacito di quarantadue quartieri (*regiones*) che la componevano soli quattro ne rimasero incolumi dal fuoco, produsse che fabbricandosi nuovamente la città acquistasse tanta maggiore regolarità ed ordine di prima. In quest' epoca tutte le strade furono ampliate e livellate. A ciascuna casa fu destinato il luogo nel quale doveva essere edificata e fu eziandio ordinato che la sua altezza non superasse i settanta piedi. Ciascuna di esse aveva un loggiato sulla strada ed era in isola. Gli abitanti, soggiunge il detto Tacito (35), furono obbligati di fabbricarle di pietra di Gabbio o di Alba perchè fossero meno soggette agl' incendi. Tali disposizioni contribuirono tanto all' abbellimento della città, quanto alla salubrità, dell' aria.

Questa è dunque l' epoca in cui le case romane erano divenute soggetto di universale ammirazione; questa nella quale scorgendone Vitruvio ammirabili perfezioni prese a descriverle e descrivendole ad insegnare la maniera di costruirle.

Palladio forse non interamente pago di quanto aveva appreso da Vitruvio, aveva altresì misurati tutti que' pochi avanzi monumentali che restavano a Roma; e tante maggiori cognizioni avrebbe potuto acquistare se ai suoi tempi fossero state diseppellite Ercolano a Pompeja. Con questi pochi esempi pretese egli di far risorgere il classicismo nelle case e se taluno lo riprende che nel Monastero della Carità egli non seguì affatto l' imitazione romana, è tanto maggiormente lodevole di aver saputo far del suo quello che non poteva, per mancanza di esempi, imitare dagli antichi; per cui stabile nel suo concetto può dirsi che nelle parti seguisse la propria inclinazione e producesse un' opera piuttosto originale che copiata.

L' atrio corintio, che or più non esiste perchè incendiatosi fin dal 1630 insieme a gran parte dell' edifizio, presentava bellissime proporzioni. Questo che serviva d' ingresso era anche dagli antichi destinato alle donne onde raccogliersi, ed era altresì il più ornato di tutte le altre parti della casa. Palladio producendolo ebbe di mira di creare il vestibolo di una di quelle case di cui forse gli ornamenti non corrispondevano

perfettamente con l'uso cui la fabbrica doveva servire: queste pur troppo sono le cagioni per cui certi concetti sebbene per loro stessi lodevolissimi non sempre si addicono al fine, ed i doveri di convenienza sono assorbiti dall' immaginazione che spinge a far cose che soddisfano la vista ma non corrispondono poi a certi principii logici dai quali l' arte non dovrebbe mai scompagnarsi.

Nel centro delle case romane, come pure nel centro dell' anzidetto monastero eravi un luogo scoperto che riceveva superiormente il lume e chiamavasi *impluvium* o *compluvium* o come dice anche Tito Livio (36) *Cavaedium* o *Cavum aedium*, ed era una cupola sostenuta da pilastri i quali davano il passaggio alla luce ed in questo caso detti *testudo*. Palladio con tutti i commentatori di Vitruvio applicarono la voce *Cavaedium* a questa parte della casa; alla quale opinione dissentendo il dottor Giuseppe Riva di Padova scrisse un' opericciuola per provare che il *Cavaedium* non era la parte domestica descritta dai commentatori di Vitruvio e coll' esprimere cos' egli intendeva per *Cavaedium* mise in campo una disputa che non essendo tuttavia decisa può dare ai dotti nuovi argomenti di studi mentre noi ci stimiamo soddisfatti di avere citato questo lavoro senza pretendere di pronunziare sentenza se dalla parte del Palladio o del Riva propendiamo (37).

Le quattro colonne per lato ad intercolonnio eustilo dovevano dare apparenza magnifica ed agile a questo vestibolo; e doveva pure aggiungere magnificenza e nobile movimento di linee la trabeazione, con quella balaustrata che le correva sopra, ed il *terrazzato* scoperto che da quella era limitato.

Severamente elegante era pure ciò che Palladio chiama *inclaustro* e che i greci direbbero *peristilio*. Di questo rimane pure intatto un lato che ben lascia conoscere quanto nelle proporzioni ioniche e doriche studiate sugli edifizi romani fosse addentro il Palladio, e come allorchè il voleva fosse anche indipendente da tutte le grette imitazioni.

Molto si è disputato dagli architetti sul fregio della cornice dorica qui praticato come quello ch' egli privò dei triglifi e delle metope. Il Temanza ne lodò l' accorgimento dicendo che

non essendo l' ordine sostenuto da travi ma da volta si dovevano tralasciare gli anzidetti ornamenti; ma il Milizia colla severità dell' Aristarco alza invece la voce e dice con tale ommissione calpestar Palladio una delle principali caratteristiche di quest' ordine. Ma il Vicentino il quale aveva ornato il suo fregio a semplici bucranii e patere alterne con festoncini drappeggiati che s' annodano alle corna delle teste di bue non aveva dato ascolto a tali pedanterie; per cui con maggior senno degli altri sembraci che giudichi il Zanotto nelle sue note illustrative al Selva dove opina, che il Palladio vi fosse indotto per vaghezza d' impiegare una nuova maniera di ornamento oppure per desiderio d' imitare il fregio del tempio di Vesta a Tivoli, o del Sepolcro di Cecilia Metella fuori di Roma. Quest' opinione che può aversi per la più verisimile di tutte ha poi anche in suo appoggio l' altra che gli antichi non avevano il fregio dorico con triglifi e metope per così indispensabile nelle fabbriche di quest' ordine come hanno predicato i moderni precettisti. Per modo d' esempio i triglifi e le metope sono praticati nelle arche marmoree dei Scipioni; nè ci si dica che un sepolcro ha bisogno di travi le cui testate rappresentino le metope o triglifi; per cui è dimostrato che questi non sono ornamenti rappresentativi ma puramente ideali quindi in balìa degli architetti adoperarli quando stimino meglio convenire ad ornare l' edificio che innalzano. Palladio studiò Vitruvio, imitò gli antichi ma dove volle far da sè seppe farlo. Ma i Palladii non si riprodussero come all' opposto si riproducono dei maestri che come il Milizia alzano la voce dove non trovino che una parte architettonica non sia consentita dall' autorità e non sanno perdonare ad un architetto che volendo spiegare il proprio genio si adopera a sciogliersi da que' legami di cui vedesi cinto fino dai primi passi che ha fatti nell' artistica sua carriera.

Il tablino insegna Vitruvio (38) era la parte opposta alla porta d' ingresso della casa. Questo vano si destinava all' archivio. Palladio invece dispose il tablino del Monastero per uso di sagrestia; e questa parte della sua fabbrica gli meritò gli encomii di tutti i suoi illustratori e biografi.

Che li meritasse può tuttavia giudicarlo chiunque istruito in tali materie esamini questo vano ora convertito in scuola di prospettiva dell' I. R. Accademia di Belle Arti.

Il Selva ne fece soggetto delle sue più indaginose investigazioni e vi trovò bellezze astratte in maniera da non potervele rintracciare che metafisicando come lui e distinguendo un bello più ideale che positivo. Ma il Selvatico molto più imparziale del Selva e nel tempo stesso indagatore profondo e leale di certe bellezze come loda alcune parti dell' edifizio non si fa riguardo alcuno di censurar quelle che non gli garbano. Loda l' iconografia pregevole singolarmente per linee correttamente mosse; non la trova corrispondente nell' alzato. Sia pure che vi si contengano tutte le possibili regole architettoniche, mancherà però sempre quella che l' occhio principalmente richiede vale a dire una certa leggerezza e grazia di proporzioni, ed una decorazione la quale si uniformi col ben ideato concetto. Soggiunge poscia il dotto istorico come potrà mai affermarsi che queste esistano all' aspetto di quelle colonne doriche che lasciano correre fra esse uno spazio di quasi dieci diametri per cui intozziscono tutto il vaso e più lo intozzisce la volta scema, che vi si slancia sopra; le nicchie che vi stanno a disagio in quegli angoli che offrono spalle disuguali; e finalmente le finestre che sono troppo nude e male distribuite nel vano.

Noi, nè chiunque al pari di noi diasi a considerare il tablino palladiano senza tutte le prevenzioni che hanno talvolta preoccupato gl' illustratori di questo sempre grande architetto, crediamo che non dissentiranno dalle mende proposte dal Selvatico, e se al pari di questo chiaro scrittore economizzeranno le lodi a certi uomini benchè celebri nella storia, oltre l' apparire più veritiera sarà ancora maggiormente istruttiva. Niuno niega e mai si negheranno al vicentino architetto, quei pregi che lo hanno fatto salire ad una rinomanza superiore a tutti i suoi coevi; ma siccome era uomo anch' egli ed uomo compreso da certe difettose prevenzioni artistiche niuno maraviglierà che anche le sue opere lo manifestino, per cui l' occhio che diligentemente le esamina non può a meno di non considerarle.

Questo è però uno dei grandi benefizi di chi scrive la storia di un soggetto che è vissuto in gran fama alcuni secoli prima di lui. Può egli impunemente dir cose che si sarebbero taciute o almeno velate in un' epoca più prossima. Tolti di mezzo molti prestigi, spenti alcuni scrittori che abbagliati dalle sole sue virtù non ne vedevano i difetti, dileguati que' riguardi che si hanno ad un' opinione troppo favorevole generalmente pronunziata, la penna non trova ostacoli, e corre libera e sciolta a dirne il bene e il male.

Poco diversamente da questo caso si sono trovati fino a questi ultimi tempi gl' illustratori e biografi del Palladio, finchè il Selvatico uomo dotto ed immune da molti pregiudizi ha parlato di lui in maniera da lodarne le virtù ma nel tempo stesso col metterne anche in chiaro i difetti ha somministrate alla gioventù più facili indicazioni di quelle non potevano rilevare dai libri mettendoli in guardia di non prestare orecchio a certe autorità che dicono in Palladio esser tutt' oro purissimo. Noi non ci lasciamo sedurre nè dall' amicizia nè dalla stima in cui abbiamo il Selvatico, ma confessiamo espressamente che le opere da lui date in luce saranno, se non ora, un giorno certamente di grandissima utilità ai progressi artistici. Non ora, perchè non è sperabile che i libri abbiano tale e tanta potenza da sradicare subito dei pregiudizi inveterati, ma il tempo facendoli decadere saprà d' altronde rendere giustizia alla rettitudine dei suoi pensieri e delle sue ragioni; e l' arte prendendo quell' inviamento ch' egli inclina a dargli migliorerà infinitamente di condizione. Questo è il nostro pensiere, questo il voto che innalziamo alla vista dell' attuale sua decadenza.

Ma tornando al Palladio chi potrà mai negare, come dicevamo poc' anzi, che i suoi biografi abbacinati da alcune tradizioni prive d' ogni fondamento abbiano a lui attribuite delle opere che se lo fossero gli meriterebbero piuttosto biasimo che lode?

Siane un esempio la chiesa delle zitelle alla Giudecca. Niun opera potrebbe far maggior torto di questa a Palladio se fosse realmente sua; per la qual cosa sono lodevolissime le osservazioni del Magrini tendenti a togliere di dosso al suo illustre

concittadino la colpa non piccola di aver condotta questa povera fabbrica. È pertanto molto probabile che la tradizione fosse basata dall'aver dato il Palladio un disegno di questa chiesa, ma che in appresso eseguito da certo Iacopone Bozzetto, costui ne alterasse le misure e forse tutto il pensiero per modo che ne facesse uscire quella non diremo irragionevole ma insignificante cosa che sta ancora sott'occhio.

Molto più sapore palladiano mostra la chiesa di S. Lucia, tuttochè alcune parti manifestino essere uscite da tutt'altre seste che dalle sue.

Il Magrini dopo averci dimostrato coi documenti alla mano che la maggior parte di questa chiesa si murasse fra il 1609 e il 1611 cioè trent'anni dopo la morte di Palladio, opina che questi disegnasse la sola cappella maggiore ed il resto fosse innalzato dopo di lui con l'intenzione d'imitarne lo stile. Le parole di questo storico sono appoggiate dall'aspetto di una chiesa che ripugna crederla opera di Palladio come quella che difetta nelle parti cui egli soleva prestare maggior cura ed attenzione.

Ma come non è raro trovare, anche negli uomini grandi, capricci e contraddizioni, così anche Palladio può incolparsi di esservi caduto.

La sera degli 11 maggio del 1574 scoppiava nel palazzo ducale di Venezia un incendio che rapidamente inceneriva la sala dei Pregadi, quella del Collegio con l'anticamera, e l'antisala appresso. Codesta fu sventura grandissima, giacchè al dire del Sansovino il Salone avanti l'anticollegio « aveva il soffitto » nuovo carico d'oro ed ammirabile per i suoi intagli con pit- » ture squisite fatte dai primi di queste parti e le porte di » marmo pario colonnate et figurate con gran maestria (39) ».

A riparare tanti danni e specialmente della sala che era la più ricca fu chiamato Palladio il quale fece eseguire il soffitto ed architettò quelle quattro porte dalle quali prese poi il nome l'anzidetta sala.

A primo aspetto questo soffitto fa pensare che Palladio disegnandolo non fosse più quel desso che tanto amava la semplicità, la purità, l'eleganza antica e che quella sola imitava.

Lacunari ridondanti di ornati, cartocci e ricci dorati che abbagliano per la loro lucentezza e rendono goffo il soffitto di maniera da far piuttosto credere que' disegni opere di un borrominesco che di un Palladio. Tali fenomeni non si spiegano che penetrando nelle cognizioni particolari dei soggetti da cui certe opere derivano. Palladio non era così franco nell' ornato quanto lo furono i di lui predecessori, per la qual cosa non sapendolo trattare da se doveva interamente rimettersi ad artisti che di rado si uniformavano colle sue idee, facendo del proprio ciò che avrebbero dovuto copiare; quindi niente più verisimile che questo soffitto sia piuttosto concetto del Vittoria e de' suoi colleghi che di Palladio medesimo; il quale forse dovè inutilmente rattristarsi che il suo disegno andasse contrafatto in guisa da dover decadere al paragone di altrettante sue opere pure e castigate. Eguale pesantezza della soffitta si rincontra nelle porte, le quali ornate di que' medesimi marmi rimasti incolumi dalle fiamme hanno larghissimi frontispizi, sopra cui potè il Vittoria agevolmente adagiare delle statue simboliche che nelle goffe loro attitudini fanno scomparire tutte quelle svelte proporzioni a cui aveva atteso Palladio non meno in questo caso che in tanti altri corrispondenti.

Irremissibile colpa del Senato sarebbe stata se meno prudente di quello che apparve avesse dato ascolto al Palladio, che dopo l' impreveduto incendio del palazzo progettava ripararlo col distruggere ciò che eravi rimasto dell' antico prospetto facendolo nuovo di stile romano. In altro luogo di queste storie abbiamo ragionato di tale progetto ed abbiamo altresì lodato il Senato che a miglior consiglio aderì; ma non ci rimarremo dal giustificare Palladio riflettendo ai tempi in cui egli viveva ne' quali l' architettura arco-acuto o per moda o per educazione era spregiata da tutti e specialmente da lui che l' aveva chiamata *confusione et non architettura.* Ed è perciò a maggiormente stimarsi il Senato che ad onta di un pregiudizio così radicato ed esteso si astenesse dal seguirlo uniformandosi piuttosto all' opinione del Da Ponte che maturamente consigliava i Padri a riparare ai danni dell' incendio senza cangiare ciò che era stato fatto dagli antichi con tanta grazia e magnificenza.

Ma il Palladio era quell' uomo che osteggiando il goticismo si studiava a disperderne quasi la memoria, ed hassi in più luoghi di queste scritture toccato con mano che dovunque fu richiesto di restaurare edifizii, che il tempo, o i barbari avevano a mal condizione ridotti, anteponeva sempre il far di nuovo a conservar l' antico; non è perciò a sorprendere che anche in questo caso si trovasse in opposizione col Da Ponte che in questo fatto sentiva molto diversamente da lui.

Comunque però il Da Ponte qui non si trovasse uniforme al parere del Palladio non sono da condannarsi i biografi ed i lodatori di Andrea se si querelano se ai due disegni fatti dal Palladio del ponte di Rialto fu anteposto quell' unico che propose il Da Ponte e che esiste tuttora.

In ambedue i progetti di Andrea il ponte era a tre archi. Nel primo poneva logge corintie esastile sopra l' arco centrale e nelle testate: poi disponeva le botteghe sugli altri due archi combinandole con arcate a bozze lisce.

Nel secondo disegno conservava le stesse logge esastile; ma i fianchi decorava con un ordine corintio minore, che sulle testate si mutava in un elegante avancorpo ove scelte porte aprivano la discesa per le scale minori. Le grandi scale erano tutte di fuora del ponte; e quindi invadevano parte dello spazio ove ora stanno da un lato le fabbriche vecchie e dall' altro la chiesa di S. Bartolomeo.

Magnifico concetto il quale fa conoscere quanto Palladio fosse nobile e grande quando aveva fra le mani soggetti che potesse sulle norme antiche liberamente trattare. Per tale lo riconobbe fra moltissimi il dotto architetto francese Rondelet il quale non pago di considerarne seco stesso le bellezze pubblicò anche un libro col quale dopo averlo portato alle stelle, termina col dimostrare che il progetto di Palladio, ad onta di tutte le opposizioni che trovò nel Consiglio, poteva certamente eseguirsi.

Il Diedo come segretario ringraziando a nome dell' accademia delle Belle Arti di Venezia l' autore che aveva mandata in dono la sua opera non tralasciava di fare osservare al Rondelet che se il Consiglio si decise piuttosto pel Da Ponte che pel

Palladio vi si trovò costretto dal vedere che valendosi del disegno di quest' ultimo poneva le scale fuori del ponte per cui sarebbe stato obbligato di atterrare parte delle pubbliche fabbriche di Rialto; perchè essendo a tre archi non poteva come il ponte presente ad un solo lasciare libero il passaggio alle barche fornite di arboratura. Per cui come non può negarsi che i disegni di Palladio superino in magnificenza, eleganza e bellezza di proporzioni quello del competitore, sarà però sempre anche vero che quando i progetti presentano ostacoli alla libera loro esecuzione sono preferiti quelli che meno soddisfacendo l' occhio corrispondono alle locali comodità ed alla maggiore economia. Allorchè discorreremo del Da Ponte esamineremo anche più maturamente questi fatti.

Dopo quel tanto che siam venuti ragionando nel corso di tutto quest' intero capitolo, pochissimo ci rimane a conchiudere. Noi abbiamo proposto l' esempio di Palladio in quelle opere, o per meglio spiegarci in quelle parti delle sue opere, che abbiamo creduto meritevoli di essere studiate; non abbiamo nascosti que' difetti che, secondo noi la pensiamo, riteniamo sien da evitare, ed imparzialmente giudicando ci siamo studiati di spogliare il nostro discorso di tutti que' pregiudizii che avevano nelle epoche trascorse invaso le scuole.

Fortunatamente l' autorevole voce del Promis è sorta essa pure a proclamare che l' architettura ha i suoi tempi, ha i suoi rispettivi bisogni, e che la maniera inculcata dai precettisti non è assolutamente da tenersi per buona.

Si ponderino adunque i costumi, si considerino i bisogni, si esaminino le inclinazioni del secolo, e l' arte vi si acconci con opportunità e convenienza.

NOTE E DOCUMENTI.

(1) Molti scrissero del Palladio ma confusamente, e gli errori dei primi si copiarono dagli ultimi finchè l' Abate Antonio Magrini nel 1845 pubblicò in Vicenza la vita di questo celebratissimo architetto in guisa da non lasciar nulla a desiderare intorno alle notizie che riguardano tanto la sua vita privata quanto le sue opere.

Ma dovendo affermare l' epoca precisa della sua nascita dovè anch' egli tasteggiare fra le congetture non avendosi documenti che ne accertino il giorno e l'anno. Sul qual proposito fin dal 2 giugno 1740 troviamo che se ne doleva Apostolo Zeno il quale raccomandava all' erudito Michelangelo Zorzi di Vicenza di fare quant' egli poteva onde raggiungere la certezza di cui si mancava. Ciò non ostante prendendo anche noi ad esaminare tutto quanto intorno a quest' epoca si è detto, troviamo fra le più verisimili di assegnare alla nascita di Palladio l'anno 1512 associandosi quest' epoca meglio di tutte le altre colle opere sue successive.

(2) Rigato Andrea, Osservazioni sopra Andrea Palladio, Padova, 1811.

(3) La cronaca Smerego è la prima a trasmetterci la notizia, che negli anni 1222 e 23 il Podestà Martinengo fece fare cinque archi sotto il palazzo della Ragione; che nel 1260 l'altro Podestà Litolfo fece erigere il palazzo della città stato preda del fuoco; che il Podestà Tadi fece aggiungere al medesimo scale di pietra, e che finalmente nel 1291 il Podestà Lovato ne fece scrivere e dipingere le storie. Dopo gl' incendi avvenuti negli anni 1236, 1290 e 1336, andato in fiamme il detto palazzo passò gran tempo prima che i cittadini si risolvessero alla costruzione del nuovo rimontando questa all' anno 1444.

Mancando il documento che presenti la deliberazione del consiglio di Vicenza, facendosi ricorso all' archivio dell' *ex* cancelleria ducale di Venezia si trova la maniera come supplire. I tre decreti del Senato, due in data 19 marzo detto anno concedono a quel Comune 1000 ducati d'oro annui per cinque anni, e passata quest' epoca nel 1550, 23 febbrajo altri 600 ducati d'oro per altri cinque anni *in subsidium fabricae palatii communitatis Vicentiae.*

Un dipinto eseguito dal Fogolino ci trasmise l' aspetto esterno della basilica prima della ricostruzione operata dal Palladio e questa pittura è posseduta presentemente dal chirurgo Gaetano Rezzara di Vicenza ed un tempo apparteneva ai Frati MM. Conventuali ed era esposta nella chiesa di S. Francesco nuovo.

(4) Il Temanza, come chiaramente dimostra la sua corrispondenza epistolare (Bottari, t. VIII, p. 234), appoggiava la sua ipotesi a delle ragioni che avevano del verisimile, per cui finchè non uscirono il Maniago ed il Magrini a ribatterle niuno si era a lui opposto. Tutti i libri che si erano pubblicati riguardanti il Palladio ripetevano essere stato il Fontana maestro del Vicentino architetto. Il solo Arnaldi fin da principio dubita, e non sapendo dove dare il capo per scoprire chi potesse essere quel Giovanni che unitamente al Palladio presentò al Consiglio i disegni, gli sembrò di averlo trovato in Giovan Domenico Scamozzi padre di Vincenzo; senza però riflettere che nell' epoca di cui parlano i documenti conservati nell' archivio era di otto anni più giovane di Palladio il quale non ne aveva che ventotto; per cui è chiaro non poter egli garire allora con tanti sommi maestri. Arroge che questi nè prima nè dopo ha date prove di tal valore nell' architettura da non potere neppur pensare che fosse al caso d' incaricarsi di un' opera di tant' importanza com' era questa. Eppure il Conte Enea Arnaldi era uomo d' ingegno e di vasta erudizione. Ma non è raro che anche i grandi uomini sieno preoccupati da alcune idee le quali freddamente esaminate da inferiori a loro decadono appunto perchè le preoccupazioni che gl' invadono non gli permisero di vedere le cose con tutta la necessaria chiarezza. Non hanno talvolta tutta la pazienza che richieggono questi studi, vi suppliscono argomentando sui probabili, ma il probabile non è da ammettersi che a fronte dell' impossibilità di trovare la certezza, e questa non si acquista che dopo molto tempo e fatica, ripugnandovi, vi suppliscono colla potenza dell' ingegno il quale spesso conduce nell' errore in cui cadde l' Arnaldi.

Leggendo la storia ci siamo non tanto di rado incontrati a trovare dei fatti i quali sono narrati con tanta franchezza ed hanno l' apparenza di tal verità da non poterne dubitare. Il caso ci ha poi condotti ad un esame un po' più rigoroso di que' medesimi fatti e ci siamo dovuti convincere che erano piuttosto l' espressione di una fervida immaginazione che della verità.

I Tedeschi, come i più pazienti, sono quelli che meno di tutti gli altri storici moderni vi si inducono, non possiamo associarvi gl' Italiani, ma gl' Italiani son meno correnti dei Francesi i quali immaginosi ed impazienti non seguono sempre quella medesima precisione storica che si vede nelle opere che escono dalle penne e dai torchi della Germania. Se ne incolpano principalmente i giornali ed i romanzi. I primi hanno per loro scusa la periodicità, quindi difficile per non dire impossibile un esame atto a provare la sincerità del racconto: i secondi non servono che ad eccitare delle forti impressioni e comechè ad ottenerle richieggonsi toni recisi ed esagerati così non mirandovi si teme che la narrazione prenda l' aspetto di fredda e snervata.

Dopo tanto lungo dibattersi degli eruditi in questa disputa, è uscito sull' arena l' Ab. Magrini, ed in un suo libretto pubblicato nel 1855 a Vicenza (il Palazzo del Museo Civico di Vicenza illustrato) nella nota 2 esclude affatto l' esistenza di questo Giovanni, ed afferma doversi ascrivere tutte queste controversie alla poca precisione praticata dall' estensore del documento 5 marzo 1546: imperocchè invece di leggersi come lo scrisse: *designum novissime presentatum per Magistrum Johannem et Andream Palladium Vicentinos*, deve leggersi: *designum novissime presentatum per Magistrum Joannem Andream Palladium Vicentinum;* allora di due persone sarà una sola associando così al nome di Andrea l' altro di Giovanni al Palladio.

(5) Palladio non contava che soli 22 anni allorchè nel 1540 assistè alla costruzione di questo palazzo. Che lo stile del Serlio prendesse a seguire Palladio nelle sue prime opere oltre l' occhio ne fa fede ancora ciò che fu detto da alcuni scrittori aver egli tolto dal Serlio il pensiere delle arcate della basilica. Vedi nelle opere di Serlio edizione di Venezia del 1600 il libro III, le pagini 153 e 154.

(6) Vi furono recentemente aggiunte due ale. L' Ab. Magrini ha data la diffusa storia di questo Palazzo. V. la nota precedente.

(7) V. Vasari, ediz. di Pass., pag. 1081.

(8) Dalle carte scoperte dal Magrini (pag. 79) nell' Archivio pubblico di Vicenza si apprende che il Palladio si trovava nei mesi di maggio e luglio del 1548 in questa villa, per cui si argomenta essersi egli in quest' epoca occupato dei disegni della medesima.

Hanno essi acquistata ora maggiore importanza avendo l' architetto vicentino Domenico Marcuti nei primi anni del passato secolo preso a riformare, e compire quest' opera lasciata imperfetta dal Palladio.

(9) Ne ricevette l' incarico da Girolamo Chiericato nel 1550, e lui morto nel 1557 fu proseguita dal suo figliuolo Valerio. Fu la maestosa mole ornata di opere di scultura da Marcantonio Palladio, di stucchi dal Ridolfi, e di dipinture dal Riccio, dal Franco e dallo Zelotti. Nel declinare del seicento il Borella, ed il Marinali terminarono di ornarla di nuovi dipinti.

Venne questo palazzo acquistato dal Municipio di Vicenza onde disporne per un patrio museo.

Magrini Ab. Antonio, *Il palazzo del Museo civico in Vicenza, descritto ed illustrato. Vicenza,* 1855, *in* 8° *con una tavola.*

V. Temanza, pag. 357. — Milizia, pag. 42. — D' Agincourt, tav. LXX, n. 36.

(10) V. Temanza, op. cit., pag. 295.

(11) V. Vasari, pag. 1081.

(12) Loc. cit.

(13) È ben tutt' altro che architettura palladiana.

(14) Pag. 8.

(15) Tutti questi palazzi sono lodati dal Vasari nella vita di Andrea Palladio.

Del promotore del palazzo di Quinto fecero il Calvi e il Berti un solo architetto indottivi dalla memoria fatta dal Palladio di Marcantonio Tiene quale studioso di architettura. Ed a questo dotto cavaliere attribuirono il disegno del palazzo al Corso presso porta Castello.

Il Magrini (op. cit., nota 27) osserva che l' origine di quest' errore proviene dall' ignoranza del vero architetto di quel magnifico edifizio.

Nella genealogia, dic' egli, dei Conti Tiene stampata in Milano 1841, tav. 8ª, si legge che quel palazzo fu cominciato da Francesco di Sertorio Tiene deputato nel 1555 e testatore nel 1593, egli è diverso da Francesco di Bartolomeo che intraprese l' erezione della fabbrica palladiana a Cicogna. Questo palazzo fu terminato da Enea di Orazio cugino al citato Francesco di Sertorio deputato nel 1623 colla direzione dello Scamozzi (Idea dell' architettura universale, part. I, lib. III, cap. XI). Le addotte distanze di tempo sembrano non acconciarsi coll' età di Marcantonio e del fratello Adriano; quest' ultimo visse cavallerescamente in Francia ove morì nel 1550. Inoltre nessun vincolo di parentela legava questi due fratelli ai Conti Francesco ed Enea edificatori del palazzo al Castello.

(16) Lib. II, pag. 203,

(17) Milizia giustamente considera la mirabile varietà delle forme mistilinee praticate dal Palladio tanto nel caso presente quanto in altri come quelle che seguendo gli antichi modelli anche Serlio ha disegnate nei suoi libri di architettura.

(18) Basta vedere questo teatro per convincersi delle difficoltà che ha dovute superare l' architetto per condurlo a perfezione, ciò nondimeno crediamo di far cosa grata ai lettori riproducendo il brano di una lettera che il Palladio scriveva da Venezia il 23 di febbrajo del 1565 al suo concittadino Vincenzo Arnaldi .... " ho fornito questo benedetto teatro (cioè il disegno) nel quale ho fatta la penitenza di quanti peccati ho fatti e sono per fare ".

Intorno a vent' anni dopo, lo Scamozzi non sgomentandosi di tutte le anzidette difficoltà imprese a seguire l' esempio del Palladio, disegnando un teatro pel Duca Vespasiano Gonzaga a Sabioneta nel quale pretese d' imitare i teatri antichi. Il Padre Affò, dietro la scoperta di una cronichetta, ci dice, come si fosse questo incominciato a fabbricare nel 1589, e terminato nel 1590. L' autore della detta cronichetta, nota, *che il mese di aprile* 1589, *il signor Duca ha fatto abbassare il selegato della scena, poscia che nei mesi di ottobre, novembre e dicembre* 1589, *e gennaro e febbraro* 1590, *il sig. Duca ha fatto stabilire il di dentro della scena, e l' inventore della prospettiva de essa, è stato il signor Vincentio Schamotio di Vicenza habitante in Venezia, qual vi era in persona, ed hebbe in donativo dal signor Duca Scutti cento dieci con una tazza di argento.*

Sopra questo teatro al quale l' autore diede i nomi di *Odeo* e di *Teatridio,* si è molto disputato dagli eruditi cosa volesse intendere e se si pretenda distinguere l' *Odeo* dal *Teadridio.* Il P. Affò stampando l' anzidetta cronichetta, in fine della vita del Duca Vespasiano Gonzaga, espose il proprio parere confortato dall' approvazione di alcuni architetti, doversi cioè per *Teatridio* intendere quel

luogo ove si adunavano gli Accademici per recitare i loro versi; e l'*Odeo* per la scena.

(19) Il Temanza (a pag. 297) dice ...... » il peggio è che le scale e le finestre delle » stanze sui lati della sala e su tutte tre le facciate furono impastriciate da qual- » che indotto architetto. Del nostro Andrea sono le due logge sulle due fronti » principali, l'atrio terreno e non altro. Belle avvertenze ci sono nei capitelli jo- » nici delle quattro colonne dell'atrio ».

(20) Francesco Palladio degli Olivi nelle sue Storie del Friuli, Udine, 1660, part. II, pag. 175 dice che il Bellani si studiò di temperare la lagrimevole condizione in cui era caduta la città tanto per la pestilenza quanto per le sedizioni che dividevano gli animi dei cittadini miseramente travagliandola.

(21) Il Temanza, pag. 314, si restringe a narrare di averlo riconosciuto in ogni sua parte di stile palladiano non corrispondendo però l'esecuzione priva di tutte quelle grazie che possiedono le altre opere di Andrea.

Il Magrini (pag. 78) provocando da Cividale una maggiore estensione di notizie di quelle da lui possedute intorno alle vicende di questo palazzo, riferisce che i lavori ordinati nel 1587 per la prosecuzione della facciata non furono compiuti prima del 1595.

(22) » In Feltre (dice Temanza, pag. 303) città nobile della Marca Trivigiana v'è il » palazzo pubblico; il prim'ordine del quale d'opera rustica io reputo certa- » mente di Palladio. Il tempo in cui fu eretto si fa manifesto dalla seguente » iscrizione: *Laurentio Donato Praetore* 1558. Il ripartimento è di cinque archi » di nobile e pregiata simmetria; ma il second'ordine quattr'anni dopo sgrazia- » tamente eseguito è certamente opera di volgare architetto ».

(23) V. Federici, op. cit., tom. II, pag. 70.

La chiesa ed il vicino monastero furono convertiti in case d'industria.

(24) Mancando più testimonianze di quelle che abbiamo saremmo tuttavia incerti se il castello di Asolo celebratissimo per la sua architettura e per la dimora che vi fecero tanti illustri e dotti uomini di quest'epoca da intitolarne da quel luogo il Cardinal Bembo le sue lettere (Asolane) sia stato piuttosto innalzato con disegno di Monsignor Barbaro che dal Palladio. Una prova superiore a tutte del valore di questo Prelato nell'architettura (senza parlare dei suoi commenti a Vitruvio) trovasi nel Ridolfi il quale descrivendo il bel palazzetto fatto innalzare dal nobile Camillo Trevisan a Murano ci dice: » che di Monsig. Patriarca d'Aquileja » era l'idea ». E dallo stile giudicandolo piuttostochè dalla detta relazione del Ridolfi, gli autori delle guide non dubitarono di attribuirlo al Palladio. Il Selva però più cauto di loro senza convenirne si restrinse ad affermare *che le sagome, i profili, le proporzioni si accostano al Palladiano, ma che vi mancano quelle grazie, e quelle delicature cui le cose del celebre Vicentino non sono mai prive.* Dal qual discorso agevolmente si argomenta che se il palazzetto di Murano non è opera del Palladio può essere di Monsignor Barbaro diligente imitatore dello stile di Andrea. Per la medesima ragione stimiamo non essere del tutto infondato che anche nel castello di Asolo abbia egli contribuito a farne una delle ville più magnifiche e deliziose della Veneta provincia. Vi dipinse Paolo Veronese le sale, il Vittoria le ornò di stucchi. Fu posseduta dall'ultimo Doge della Repubblica di Venezia Lodovico Manin, e dopo tristi vicende pervenne nel generoso Sante Giacomelli che la ridonò allo splendore delle arti italiane.

(25) Tom. I, tav. 27.

(26) Nel pubblicare il Bertotti questo disegno fra le opere del Palladio non si arrestò dal dubitarne, per cui crediamo che ve lo comprendesse stimandolo degno di questo insigne architetto. Il Palladio ha avuto a nostri giorni degli imitatori da competere in guisa con lui che si sono avute per opere del maestro le loro. Tacesi di Ottone Calderari uomo celebre nei fasti dell' architettura palladiana, ma ci ricordiamo di avere appreso dal labbro del ch. arch. Matas che trascorrendo le vie di Vicenza e deliziandosi della vista di que' superbi palazzi avendo al suo fianco il palladiano architetto Conte Antonio Piovene maravigliavasi dell' analogia che regnava fra quelle fabbriche e la facciata della nuova chiesa di San Filippo, la qual sorpresa dovè cedere tolto il velo che ne faceva la modestia del Piovene che ne era l' autore.

Coetaneo al Piovene fu il Diedo le cui sentenze in fatto d' arte se non tutte, molte sono *canoni*. Riuscì egli uno dei più felici imitatori di Andrea e fra le opere da lui lasciate supera tutte le altre in elegantissime palladiane squisitezze la facciata del duomo di Schio.

(27) Part. II. pag. 150-161.

(28) L' unico incarico che Palladio ha ricevuto dal Mocenigo è del 1561 d' innalzare un palazzo di villa a Marocco.

(29) Andrea Palladio al Conte Giulio Capra di Vicenza. — V. Bottari, Lettere pittoriche, tom. I, pag. 560.

(30) Il Cav. Cicogna nell' illustrazione che ci ha dato delle iscrizioni della chiesa innalzata dai Monaci con disegno di Palladio pubblicò una storia del Monastero scritta dal dott. Giovanni Rossi cui egli arricchì di copiosissime annotazioni. 1834. V. vol. IV, pag. 259.

(31) Lib. IV, cap. II.

(32) Lib. IV, cap. II.

(33) Francesco Giorgi frate Francescano fu chiamato ad esaminare il disegno della facciata eseguito dal Sansovino dopo che erane stata già coniata una medaglia da Andrea Spinelli. Egli coi principii platonici che professava ne riformò le proporzioni in una sua carta del 19 aprile 1535 la quale autografa si conservava nell' archivio del convento, e l' Abate Moschini trovatane una copia nell' archivio della nobile famiglia Manin la pubblicò nella sua *Guida di Venezia*.

Se la facciata scolpita nella detta medaglia non venne eseguita, così può dirsi inverisimile ciò che affermasi da alcuni scrittori di Guide, che sia disegno del Palladio la facciata della chiesa patriarcale di S. Pietro di Castello, e che dessa fu alzata sullo stile del medesimo nell' anno 1596 dall' architetto Francesco Smeraldi e che l' interno fu rinnovato nel 1621 da Giovanni Grapiglia.

Il Prof. Ermolao Paoletti nella sua opera (*Il Fiore di Venezia*, pel Fontana, 1839, vol. II, pag. 186) fu il primo a metterci in avvertenza dicendo che l' uno e l' altro architetto non fecero che seguire le tracce di uno degli otto disegni già stati esibiti a tal fine da Palladio. L' Abate Magrini (op. cit., pag. 56 e seg.) poco persuaso di ciò che il Paoletti asseriva diedesi a cercare il documento e, questo scoperto, trovò che il 7 di gennajo del 1558 il Patriarca di Venezia Vincenzo Diedo aveva stabilito contratto con alcuni tagliapietre per l' erezione della facciata della sua chiesa cattedrale sui disegni di Andrea Palladio per l' importare di veneti ducati 1910. Conviene però attribuire all' anno antecedente scaduto da pochi giorni siffatta invenzione la quale per ciò che se ne sa fin qui precede tutte le altre del Palladio in Venezia. Si oppose cionnonostante all' attuazione dell' opera la morte del detto Patriarca avvenuta il 9 dicembre del 1559. Era perciò

riserbata al suo successore Lorenzo Priuli l' esecuzione della facciata che s' incominciò a fabbricare nel 1594 come dice l' iscrizione della medaglia coniata quest' anno e pubblicata dal Cornaro (V. n. 6, *post. praefat.*)

Questo Patriarca incominciò dunque ad ornarla per opera di Francesco Smeraldi il quale rizzò nel prospetto sole quattro colonne quando sei ne prescriveva il Palladio nella sua prima invenzione. Siffatta esenziale licenza, riflette rettamente il Magrini, tolse a buon conto l' impronta della primitiva originalità: portavano innoltre i disegni tre minori pilastri per banda e tutto l' ordine della facciata era corintio. Ma all' architetto riformatore piaceva nelle colonne maggiori sostituire l' ordine composito e collocava i due minori pilastri nelle due ali. Si accenna ancora nel detto contratto le finestre e porte da essere praticate nella facciata; oggidì fra le maggiori colonne si veggono solamente due nicchi senza statua; ed oltre la porta principale ornata di due pilastrini corinti esistono due minori aperture nei due lati; quanto poi in esse ed in tutta l' opera siano state ritenute le proporzioni del Palladio sarebbe studio di diligente architetto, che paragonasse le misure delle parti eseguite colle proporzioni prescritte dal Palladio.

Il corpo interiore della chiesa venne rifatto in nove anni a spese del Patriarca Giovanni Tiepolo coi modelli del Grapiglia. Che questi nel 1621 abbia seguito o riformato un preesistente disegno del Palladio non si ha testimonianza alcuna nè conghiettura per crederlo; giacchè il documento del 1558 parla dei disegni della sola facciata.

(34) Intorno all' epoca di questa fabbrica sono discordi fra di loro gli scrittori perchè dai più si riferisce al 1562, da altri al 1567, da taluno, fra i quali l' Agostini (tom. II, pag. 347) al 1572. Forse questa data stabilisce il fine del lavoro. Il Vasari nella sua stampa lo dice già incamminato nel 1568. Sono queste le sue parole: » Il Palladio ha cominciata la facciata di S. Francesco della Vigna, la » quale fa fare di pietra istriana il Reverendissimo Grimani patriarca d' Aquileja » con molto magnifica spesa. Sono le colonne larghe da piè palmi quattro ed » alte quaranta d' ordine corintio e di già è murato da piè tutto l' imbasamento ». Da questo discorso si vede chiaro l' abbaglio nel quale è caduto il Bertotti dicendo esserne stato incaricato Palladio dopo la morte del Sansovino che accadde sul finire del 1570; errando pure il Lacombe dove narra che Palladio fece questa facciata dopo essere andata in fiamme a cagione di un fulmine l' altra che aveva innalzata il Sansovino. Dalle quali cose ci sembra certo che al Cardinale non garbando forse il disegno di Jacopo preferì d' incaricarne il Palladio.

Sono queste tutte ipotesi mancando i documenti a determinare con certezza la vera epoca di quest' edifizio.

(35) Lib. XV, cap. 53.

(36) Lib. XLIII, cap. XV.

(37) *Dei Cavedii, degli Atrii e di alcuni altri principali membri delle case degli antichi romani. Vicenza, pel Picuti,* 1828.

(38) Lib. VI, cap. IV.

(39) Venezia descritta pag. 325.

CAPITOLO XXV.

DELL' ARCHITETTURA CIVILE IN VENEZIA E NELLE CITTA' SOGGETTE ALL' ANTICA REPUBBLICA D' INTORNO ALLA META' DEL SECOLO XVI SINO ALLA FINE

Mentre il Palladio arricchiva l'Italia di edificii esemplati sui tipi greco-romani, sorgeva a censurarlo, e ad oscurarne l'opinione Vincenzo Scamozzi, emulo della sua fama. Nato egli in Vicenza, ed istruito dal padre Gian Domenico, assai più che dell'estetica architettonica in cui prevaleva il Palladio, si applicò della statica. E quindi datosi allo studio delle matematiche, e fattane debita applicazione all'arte sua seppe dare agli edifizii da lui innalzati maggiore solidità che in vista non dimostrassero. E fino dai primi passi fatti nell'artistica sua carriera, mostra lo Scamozzi la manifesta tendenza di svincolarsi dai modelli palladiani, quantunque però non se ne sciogliesse interamente. Ma è però sempre vero che questi così solleciti sforzi dell' arte per prendere un' altra via, sempre più dimostrano la verità della nostra opinione che lo stile del Palladio nella sua purezza non ebbe durata più lunga della vita del famoso architetto. Le arti, come le lettere, è ben difficile che possano essere sviate dal loro comune indirizzo per l' opera di uno, o di pochi individui che le facciano camminare a ritroso del gusto e dell' andazzo del secolo. Che se lo Scamozzi fu pure in qualche modo seguace, e imitatore del Palladio, ciò deve attribuirsi unicamente alla sua prima istruzione: chè per il resto non risparmiò certo accuse, obiezioni e censure per innalzare se stesso sulle rovine dell'emulo. Basta esaminare per poco le cose scritte dallo Scamozzi per convincersi quanto egli fosse gonfio d' orgoglio. Senza parlare di quell'opera il cui solo titolo lo fa manifesto, basta la lettura del suo testamento a restarne

convinti (1). Ma sarebbe stata troppo grande follìa in lui il tenersi da tanto, se le lodi dei concittadini non avessero per così dire del continuo alimentata la sua alterezza. La sua patria infatti non fu con lui meno larga che col Palladio di commissioni, e le opere che dello Scamozzi restano in Vicenza, giustificano, senza dubbio, la preferenza accordatagli sopra tutti gli architetti contemporanei. Era egli più ingegnoso che esteticamente grande, più colossale che pittoresco, più pratico costruttore che artista ispirato da eccelse idee. Ma se le buone sue qualità consigliavano i Vicentini a confidargli opere pubbliche e private importantissime l' effetto per altro non sempre rispose all' aspettazione. E qui sta la grandissima differenza che passa fra il Palladio e lo Scamozzi. Il primo non ismentì mai se stesso, percorse sempre la medesima via, e lo stile che distingue Palladio nelle sue opere giovanili lo si scorge, salvo che fatto più ricco, più ornato, più largo, nel procedere degli anni. Lo Scamozzi all' opposto palladiano da principio, torce a un certo punto le spalle alla corretta semplicità dello stile per correre dietro forsennatamente ai capricci degli ornatisti e finisce per abbandonare totalmente il suo modello e darsi al barocco. Il che dal Selvatico si vuole attribuire al suo spirito cortigianesco (2). Ma così noi non la pensiamo, o almeno non ci pare esser dessa la sola cagione di questo fatto. Imperocchè per seguire perfettamente Palladio era d' uopo, per così dire, copiarlo, e ciò per lo stile affatto imitativo delle sue opere stesse. Lo Scamozzi non era uomo da tollerare la taccia di plagiario delle opere palladiane, e perciò fin da principio tentò di modificare quelle semplici e classiche forme, dandosi al barocchismo, vezzo generale del tempo, e inclinazione prepotente di tutti gli architetti contemporanei. Noi abbiamo di fatti presenti al pensiero molti edifizii dello Scamozzi, e sempre più ci confermiamo nell' opinione che non ad un tratto ma a poco a poco venisse volgendo le spalle all' imitazione palladiana. E gli è poi affatto natural cosa che lo Scamozzi aprisse in patria l' artistica sua carriera: e colla vita scritta dallo Scolari alla mano è agevole averne testimonianza e documento (3). Il Temanza, per esempio, crede che lo Scamozzi si facesse conoscere per quell' architetto

ch' egli era prima a Venezia che a Vicenza, nel voltare che fece la cupola della chiesa di S. Salvatore disegnata da Tullio Lombardi, ma lo Scolari riflette che se ciò fosse vero avrebbe dovuto essergli allogata un' opera di tanta importanza nell' età di diecisette anni, cosa non credibile, nè verisimile. Per cui bisogna ritenere che solo quando in età più matura lo Scamozzi pose stabile domicilio in Venezia, imprendesse realmente quell' edifizio. E così chiarito questo fatto non resta più veruna incertezza intorno alla precedenza delle opere vicentine. Il qual fatto poi irrefragabilmente ci apprende essersi levato lo Scamozzi fino dalla prima sua età ad altissima rinomanza: chè altrimenti non si spiegherebbe come gli fosse affidato il disegno del palazzo dei Godi ora dei Nievo, opera veramente grandiosa. Ma avendo questo edifizio subìte poi tante e sì radicali modificazioni, non mette conto parlarne (4); e piuttosto diremo come tengano alquanto dello stile palladiano i due palazzi di villa appartenente uno ai Varlati a Villaverla nella strada che da Vicenza conduce a Thiene, e l' altro ai Contarini a Loreggia nel padovano (5). E l' incontrastabile originalità di questi due palazzi muta a nostro avviso in certezza il dubbio esposto dal Bertotti se sia o no invenzione dello Scamozzi il palazzo Caldogno a Vicenza il quale però tanto meno dovrà mai attribuirsi al Palladio. Però favellando il Diedo di questo edificio prese a censurare la secchezza delle lesene che pochissimo rilevano dal muro, la prossimità delle finestre fra loro, per cui restano tagliati tutti i profili delle cornici, e cent' altri difetti, affine di escludere tanto il Palladio, che lo Scamozzi dall' essere autori, ed attribuine il disegno ad un poco esperto imitatore della scuola palladiana, ma noi non ci tratterremo maggiormente citando tutte le altre opere vicentine che precedettero la partenza dello Scamozzi per Roma, potendo ognuno far ricorso per esse al commentario dello Scolari che ne ha esposta la serie, e solo diremo che l' imitazione palladiana non appare in esse certo più visibile, che nelle predette.

Dissipato questo dubbio chi non avrebbe creduto che lo Scamozzi, seguendo il tipo palladiano nel primo periodo dell' artistica sua carriera, non lo perfezionasse in Roma ove si

condusse? Nello studio dell' antico se il nostro architetto non superò Palladio, certamente lo eguagliò; ma nondimeno l' effetto riuscì molto diverso. Imperocchè Palladio ingentilì le antiche classiche forme, e in esse trasfuse eziandio certe grazie ad esse ignote, mentre invece lo Scamozzi apparve, non di rado, pesante nella sua imitazione e non distinse abbastanza lo stile degli aurei tempi da quello prevalente sotto gli ultimi imperatori. Partiva lo Scamozzi da Roma, e tornava in patria nel 1581 poscia si recava in Venezia dove dava un disegno per riedificare la chiesa della Celestia assai guasta dall' incendio del vicino Arsenale accaduto l' anno 1569. Egli fresco delle meraviglie vedute in Roma voleva costruire una chiesa ad imitazione del Panteon, ma nata in seguito dissensione fra lui, e le monache si terminò coll' abbattere dalle fondamenta l' opera incominciata per sostituirvene un' altra affatto insignificante. Palladio in un caso simile avrebbe bensì egli preso forse ad esempio il Panteon di Roma, ma introducendovi tutte quelle modificazioni che avesse stimate opportune ad accordare l' antico esemplare colle esigenze dei tempi, e ornandolo con tale e sì nuova eleganza da vincere in perfezione il proprio modello. Lo Scamozzi al contrario ne traveste la bellezza del primo concetto, introducendovi tutto il capriccioso e il barocco dei coevi maestri. Di ciò ne porge esempio anche il disegno della chiesa di S. Gaetano a Padova, opera del 1586, la quale sebbene lodatissima dal Temanza più per altrui autorità che per proprio giudizio, è in effetto opera meschinissima tanto nelle sue parti che nell' insieme (6). Ad onta di tutto questo però i pubblici documenti dicon chiaro che la fama di Vincenzo dopo il suo ritorno da Roma era già tanto cresciuta che le commissioni più importanti della capitale della repubblica a lui in preferenza di ogni altro venivano confidate.

L' operosità di Iacopo Sansovino sebbene grandissima, non aveva potuto bastargli a condurre a termine molte pubbliche fabbriche essendogli mancata la vita. Onde lo Scamozzi veniva dal Consiglio scelto a compirle. E que' provveditori facevano sopratutto grandissima stima della rara attitudine dello Scamozzi nel compartire le fabbriche in guisa da accordare il più possibile

la comodità alla saldezza: mostrando poi al tutto singolare valore nel nascondere il difetto tanto comune (segnatamente in Venezia) dell' irregolarità del suolo.

Il Sansovino aveva, come già si disse altrove, compiuto il grande vano della pubblica biblioteca ed ivi accanto doveva egli costruire il museo: ma esso mancato, ne fu allogata l' opera allo Scamozzi prescrivendogli la conducesse fino al cantone che guarda l' ampio canale di S. Giorgio. Lo Scamozzi in questo edificio non si dipartì dalle traccie lasciate dal Sansovino; fece bensì sulla detta cantonata il fregio dorico e la metopa, ma anche in questo vuole il Temanza (non si sa però con qual fondamento) seguisse lo Scamozzi le indicazioni del primo maestro.

Nella testata poi della Pescheria pare che contro il parere dello Scamozzi, che era assente da Venezia, fossero adossati gli aggetti delle cornici alla vicina facciata della Zecca, della qual cosa egli menò gran rumore.

Non aveva appena compiute queste opere che ritornato dal secondo viaggio a Roma disegnò il bell' atrio della Zecca, doviziosamente ornato di statue scolpite dai discepoli del Vittoria. Rifattosi poi a lavorare in sulle interne partizioni del museo e confortato in quest' opera dai consigli di Monsignor Daniele Barbaro, destinato dai provveditori a sopravegliarle, riuscì a superare felicemente le difficoltà che presentavano le testate della sala perchè dar si potesse un simmetrico collocamento alla porta e alle finestre.

Sopra un imbasamento che ricorre dintorno alla detta sala innalzò il nostro architetto alcuni pilastri corinti, che mostrano di sostenere un bel sopraornato che regna sopra tutti i quattro lati sotto il soffitto. Le facciate maggiori sono spartite in tre intercolonnii, nel mezzo dei quali egli fece una specie di tabernacolo con due colonne d' ordine jonico che risponde all' apertura delle accennate finestre. Altri nicchi alla greca, cioè quadrati, fece sui lati, sopra i quali destinava collocare anticaglie. E il Temanza non tralascia eziandio di notare l' accorgimento di quest' architetto nel profittare che egli fece del lume delle grandi finestre esteriori, senza recar danno all' interna

euritmia della fabbrica. Le due facciate minori poi dove sono le porte vengono spartite da altri pilastri corinti in tre vani. In quello di mezzo c' è la porta, e ne' due laterali ci sono due tabernacoli simili a quelli dei lati maggiori, ma in luogo dell' arco a finestra ciascheduno di essi ha un nicchio, e vari nicchi medesimamente sui lati loro di varie figure e grandezze. Questi scompartimenti sulle due testate riescono alquanto diversi nelle dimensioni orizzontali attesa la collocazione delle porte che non corrispondono perfettamente ai loro mezzi. Tuttavia sono disposti con tale studio, e artificio che a pochi, siegue a dire il Temanza, ancorchè intelligenti, è dato avvedersene. La lunghezza poi di questa sala è divisa in tre spazi da due framezzi rispondenti all' imbasamento dei pilastri corinti, i quali ricorrono dall' una all' altra testata, lasciando nel mezzo un andito, e due spazii maggiori sui lati.

Noi poi descriviamo quest' opera perchè poche altre manifestano valore ed accorgimento eguale: ma a ravvisarne tutta l' importanza giova il considerare le gravissime difficoltà con cui dovette l' architetto lottare. Il detto edificio meglio di ogni altro giustifica poi la preferenza data a Vincenzo dalla Repubblica. Per cui resta sempre più evidentemente dimostrato che se lo Scamozzi non fu per fermo architetto di stile molto corretto, si dee però sempre valentissimo considerare nel congiungere maestrevolmente la comodità alla saldezza degli edifici.

L' esito felice delle opere sopradette determinò senza meno il Senato ad incaricare eziandio il nostro architetto della muratura delle nuove Procurative, edifizio dal quale conseguì egli gloria maggiore che da ogni altro. Questa vastissima fabbrica servir doveva ad abitazione di otto procuratori di S. Marco, onde l' architetto la divise nell' interno in otto palazzi separati fra loro, i quali però nell' esterno presentassero una fronte seguita, ed uniforme, quasi fossero una cosa sola. E questa fronte medesima scompartì in trentasei archi sino all' estremità della piazza, e di là girò con altri sette sino alla chiesa di S. Geminiano. La parte respiciente la piazza doveva servire agli appartamenti di gala, l' altra rivolta sul rivo a mezzodì e spartita in due piani eguali era destinata agli usi famigliari. Spaziose

sono le scale principali, opportune, e ben distribuite le secondarie. Le stanze d'ordinario ben disposte, e dalla parte della piazza grandiosamente nobili. Ma queste lodi date allo Scamozzi non lo discolpano dall' essersi dilungato dal concetto del Sansovino, il quale ben sapendo che la facciata della libreria doveva prolungarsi per tutta la linea, intendeva uniformarla in altezza alle antiche procurative che le stavano dirimpetto. Ma lo Scamozzi disprezzando l' avviso dell' insigne architetto, avviso che si accordava pure al precetto dell' Alberti, il quale brama che le fabbriche dei Fori sieno alte il quarto della loro larghezza, accrebbe di un piano le procurative alterando così le proporzioni del cornicione jonico, rimpicciolendo la grandiosità della massa collo sminuzzamento, e le divisioni, ed impedì che il second' ordine si legasse cogli scorniciamenti delle nobili linee della libreria. Di che lo Scolari non trovando altra maniera per iscusare lo Scamozzi fece ricorso alla troppo generale ipotesi che l' architetto fosse stato costretto ad errare dall' esigenza degli ordinatori i quali non paghi degli ambienti compresi nei due anzidetti piani, ne vollero un terzo onde maggiore ampiezza e comodità presentasse quell' edificio. Ma il Selvatico a cui non vanno troppo a sangue le opere dello Scamozzi, come confessiamo non esser nemmen noi de' suoi ammiratori, scoprì, rovistando le antiche carte del pubblico archivio, che l' ipotesi del panegirista dello Scamozzi non regge di fronte ad un documento il quale fa chiaramente vedere che in quest' opera lasciò il Senato sciolto l' architetto da ogni legame limitandosi ad approvare il disegno ch' egli solo aveva presentato (7). Per cui è molto verisimile che dirigendo Vincenzo la fabbrica mutasse di proprio talento il primo concetto senza punto curarsi degli sconci che poi ne sarebbero derivati. Egli era uomo così orgoglioso, e pieno di sè stesso, così poco disposto a piegarsi all' altrui giudizio che non è a stupire se si lasciò condurre ad un sì grave errore. Non diciamo però che lo Scamozzi eseguisse il suo disegno inconsapevole il Senato; ma probabilmente avrà egli esposte le sue ragioni in modo da dimostrare necessarie quelle alterazioni, che lo francassero dal pensiero, per lui penosissimo, di essere il continuatore del concetto di un altro. Ma checchè

sia di ciò, l' edificio non ne rimase meno deformato, e scorretto. E senza parlare della disgustosa disuguaglianza fra le due trabeazioni joniche sì diverse nei rapporti, e nelle loro altezze, mostraronsi soverchiamente larghi gl' intercolonnii corinti del terz' ordine, perchè non abbastanza collegati col partito delle finestre rettangole: queste fornite con frontispizi alterni a due acque, e circolari signoreggiano troppo nella composizione e fecero apparire troppo meschine le colonne di quello stesso terzo ordine. Gli occhi elitici sopra i frontispizi delle finestre, prorompe il Selvatico, diventarono eccellente esordio dell' arte barocca perchè pessimamente disposti, e decorati alla borominesca. Sparì lo stupendo effetto di una robusta trabeazione perchè l' architetto, soggiunge il citato scrittore, anche nella sua tracotanza non ebbe il coraggio di seguitare l' esempio dei Lombardi e del Sansovino, profilando sopra quel suo povero ordine corintio un cornicione massiccio che stesse nel rapporto almeno di un terzo della colonna sottoposta. Ben s' accorse però che gli riusciva minuto e magro, quindi stimò riparare al danno, omettendo il fregio, ed architravando la cornice sulle proporzioni del sopraornato assai maggiore di quello domandato da Vitruvio nell' ordine corintio. Così potendo maggiormente aggettare le parti sperò di ottenere profili robusti, e convenienti a mole sì inopportunamente elevata: ma s' ingannò, imperocchè quella cornice architravata invece di dare aspetto di grandezza, apparisce meschina, e ciò forse più che altro per le soverchiamente minute membrature di cui egli la compose. Sola parte lodevole di quel terz' ordine è la finestra quadrata da sola, il cui ordine corintio è benissimo sagomato, svelto nelle proporzioni e veramente gentile. Poca cosa invero a paragone di un insieme disgustoso, e privo di correzione. E questo esempio dello Scamozzi dovrebbe andare impresso tenacemente nell' animo di alcuni architetti che orgogliosi di certe novità ed ebri di una vanagloria che si dissipa come nebbia, deturpano i buoni concetti altrui per fare trionfare i propri. Ma lo Scamozzi almeno se peccò gravemente per le mutazioni introdotte nel disegno del Sansovino allorchè operò in tutto da sè senza influsso di concetti estranei si mostrò in effetto quel potente ingegno ch' egli era.

Passiamo sotto silenzio le sue opere venete minori, ed entriamo nell' opinione di Temanza laddove loda l' accorgimento di Vincenzo nell' aver saputo bellamente supplire alla ristrettezza, ed irregolarità del luogo quando s' innalzò nel 1588 il palazzo Duodo, edifizio di semplicissima forma.

Ma fra tutte le opere lasciate dallo Scamozzi a Venezia viene dagli intelligenti specialmente stimato l' interno della chiesa dei Tolentini, sebbene la più gran parte si murasse dopo la morte di lui e molte delle proporzioni, ed i profili si alterassero dai successivi ordinatori e direttori della fabbrica (8). Consta la chiesa di una sola navata a croce latina avente il coro dietro alla cappella principale. A fianco all' altare maggiore stanno le sagrestie ed altri luoghi. Secondo il disegno veduto dal Temanza, ed oggi smarrito, sulle testate della croce dovevano esservi due tribune semicircolari, sopra il centro della croce stessa doveva innalzarsi la cupola di cui non fu murato che il solo tamburo. Il resto della navata sino alla porta principale è spartito in tre cappelle per parte. L' ortografia interna è ornata da un ordine di pilastri corinti, sul sopraornato dei quali gira una volta di pieno centro, la cui altezza è determinata da quell' inutile trastullo della media armonica. Il Diedo di tutti gli sconci di quest' edifizio accusa i susseguenti esecutori, ma il Selvatico più imparziale di lui, non può non attribuire a colpa dello Scamozzi il concetto della pianta volgarissima, e quelle fette di pilastri negli angoli, sconcezze che quantunque usate da maestri di gran fama non cessano di disgustare maggiormente che non disgustino i così detti tritumi del goticismo, contro i quali si è alzata la voce, certamente al di là di quello che sel meritassero.

Lo Scamozzi diede anche il disegno della facciata ma posto esso in non cale fu preferito il pensiere di Andrea Tirali il quale è un vero tipo del gusto massiccio che regnava vivente quest' architetto.

Ma a riflessioni molto più serie delle suddette ci astringe la facciata del palazzo Contarini (dei Scrigni). Poichè se volgiamo l' occhio alla parte superiore di questo palazzo lo scorgiamo di uno stile così disgustoso che anteponiamo di non parlarne per non doverlo additare ai giovani quale opera assolutamente

cattiva dello Scamozzi (19). Ma ciò detto, giustizia vuole che celebriamo il basamento di questo palazzo come una delle opere più stupende uscite dalle seste d' italiano architetto. È questo compartito con ingegnoso trovato in pilastrate a bugne che reggono una robusta cornice: i mezzanini ve li dispose negli spazi vuoti di quelle, ordinandoli in modo che colla loro soglia bugnata sopportassero quella sì pregevole cornice.

Come spiegare ora una varietà così recisa di stile e d' insieme fra l' una parte e l' altra del medesimo edifizio? Non è difficile (parci) rispondere a tale obbiezione, purchè si faccia giusta ragione dei tempi. Lo Scamozzi infatti viveva in un' epoca di transizione architettonica quando non era affatto caduto ancora in Italia lo stile lombardesco a Venezia. Ma ritornando lo Scamozzi la seconda o terza volta da Roma a Venezia portava seco una ricca suppellettile di baroccume che regalò alla sua ben amata Repubblica sì tosto che gliene venne il destro. Vedeva eziandio, che Venezia già plaudiva al manierato Alessandro Vittoria per cui non dubitava che una gloria maggiore ottenuta dal Vittoria era forse riservata a lui più valente, e diciamolo pure più cortigiano dell' emulo. Chiunque si faccia ad osservare la facciata del palazzo Contarini si avvedrà di leggieri come la parte superiore risente evidentemente del barocchismo trapiantato da Roma a Venezia: quando invece nella parte sottana e nei mezzanini le buone tradizioni, e l' influsso dei patrii esempi appaiono evidentissimi. Ciò che dicesi nel caso presente dello Scamozzi si deve intendere di tante altre opere veneziane anche di un' epoca molto più recente in cui le parti inferiori di un palazzo superano visibilmente di pregio le superiori appunto perchè vincolati in queste gli architetti da certi bisogni di comodità disperarono di trovare esempi stranieri da imitare; nè la fantasia somministrava loro argomento a dare sfogo ai capricci dei tempi, dovendosi necessariamente attenere a certe leggi, e precetti.

Superiore per mole al palazzo Contarini è l' Ospedale di S. Lazzaro, una fra le più vaste costruzioni che lo Scamozzi imprendesse a Venezia. Semplice però in guisa da non meritare di essere esaminata esteticamente. Non sarebbe però da

passare egualmente sotto silenzio la ghiribizzosa sua facciata e l'atrio che precede la contigua chiesa. Ma la prima fu innalzata dal Salvi cinquanta sette anni dopo la morte di Vincenzo, l'altro fors' ancora del Salvi, o almeno se non è tutto suo egli guastò talmente lo scamozziano disegno da non aversene più alcuna traccia. Chi non seppe bene di ciò, argomentò che lo Scamozzi fosse divenuto licenzioso in guisa da non dubitare di attribuirgli anche opere che in gofferia e capriccio sarebbero state degne dei seguaci del Longhena. E così a mo' d' esempio gli fu attribuito il disegno del monumento Grimani in S. Giuseppe di Castello. Non neghiamo però che il nostro architetto negli ultimi suoi anni corresse a briglia sciolta le vie della licenza; ma lo stesso Selvatico, uno de' suoi più austeri censori, confessa non avere egli mai dimenticate certe massime generali di buona statica, che gli vietavano di affogare sotto una massa incredibile di stranissime decorazioni l' ossatura e la linea de' suoi edificii. Nè il nostro architetto, soggiunge il citato storico, è mai caduto sì basso da collocare, come in questo miserabile concetto, cariatidi sopra cariatidi: d' affastellare senz' ordine e senza riposi, mensole, cartocci, volute, acutangolismi, bassi rilievi, statue: non ebbe mai sì delirante il cervello da spezzare all' impazzata frontispizii, da far guerra alle masse con risalti odiosi, come in questo deposito che pare uscito piuttosto da Girolamo Campagna autore di quelle tante sgraziatissime statue e di quel diluvio d' indiavolati ornamenti.

Lo Scamozzi ha abusato talvolta, gli è vero, del suo ingegno versatile ed ha fatto non di rado servire l' arte alla moda, ma non riuscì a gran pezza il suo stile capriccioso e strano al par di quel dei romani suoi contemporanei. Egli, come già si disse, conservò sempre nelle sue fabbriche qualche cosa del tipo antico, e questo non vi è mai tanto nascosto che per qualche parte non vi si mostri. La versatilità del genio dello Scamozzi evidentemente si prova paragonando certi suoi edifizii d' una medesima epoca e pure di stili tanto disformi. Ma nel tempo stesso che si censurano le opere nelle quali lo Scamozzi si lasciò andare a tanta licenza, non può restare però senza lode il palazzo che nel 1592 innalzava per Galeazzo Trissino a

Vicenza (10). Il portico d'undici intercolonnii d'ordine jonico gli attribuisce una grandiosa magnificenza, il secondo piano d'ordine corintio, che comprende due solai, è scompartito assai nobilmente; ed il cortile quadrato nel mezzo con loggia a tutte le quattro parti compie la splendidezza di questo edifizio. Che a nostro avviso è una delle opere in cui il valore di questo architetto maggiormente risplende; e dimostra e prova quanto nello Scamozzi conservasse di forza la prima istituzione che quasi a dispetto della sua volontà vaga del nuovo e del capriccioso, lo ritenne per sempre in certi termini di ragionevolezza. Imperocchè innanzi che il barocchismo potesse correre libero il campo bisognò che fossero spenti tutti i grandi architetti della prima metà del cinquecento; e si dovè passar per un' epoca affatto transitoria, in cui anche gli architetti di maggior fama mostrarono quella versatilità di che rimproveriamo lo Scamozzi. Versatilità che tardò poco a recare i tristi suoi effetti nell' arte. Morì infatti lo Scamozzi in Venezia nel 1616 e i semi di barocchismo da lui gettati a piene mani non tardarono a fruttare rigogliosissimi. Lo che però non vuol dire che qualche raro architetto non si sapesse serbare immune dall' universale contagione; e perciò degno di viemaggior lode (11).

In questo numero noi comprendiamo Antonio Da Ponte architetto non celebrato quanto meritava, ma pure degno di molta venerazione per l' animo retto, e pei lodevoli concetti ch' egli aveva in fatto di statica. Che se in quella che ai suoi giorni si chiamava bellezza architettonica molto non valse, fu anche questa fortuna. Le sue grandi costruzioni infatti si distinguono per una certa semplicità e purezza di stile associate anche ad un' apparente solidità; mentre invece tutti gli altri edifizii della medesima epoca sono coperti da bizzarre volute, e mascherati con cartocci, con fettuccie, e diavolerie d' ogni razza. Il Da Ponte nacque a Venezia intorno al 1512, e fu educato alla scuola dello Scarpagnino. Allorchè poi questi moriva nel 1558 fu il Da Ponte eletto dalla Repubblica a surrogarlo nella carica di proto del Magistrato del sale, ufficio cui spettava il soprantendere alle rendite grandiose del sale, ed a vegliare gli edifizii pubblici di Rialto, di S. Marco e di tutte le saline dello stato.

Tanta sollecitudine ed onestà mostrò Antonio in quell' impiego che il Senato gli affidò nel tempo della famosa lega contro il Turco (1570), la scelta di tutto quello fosse necessario per le riparazioni della terra ferma, dell' Istria, e della Dalmazia. Intanto due avvenimenti valsero a mostrare quanto egli preferisse il proprio dovere alla propria sicurezza.

Appiccatosi il fuoco nel 1574 al ducale palazzo e minacciando le fiamme d' incenerirlo, l' impavido architetto si cacciò in mezzo ad esse, ed ordinando provvedimenti che impedissero il progredire di quel flagello, riuscì a salvare le sale ove erano custoditi i pubblici archivi, la di cui perdita sarebbe stata senza ciò irreparabile. Altre provvisioni prese pure il Da Ponte; ma esse non servirono che a separare alcuni locali da altri più minacciati; e non furono punto bastevoli a salvare incolume il rimanente della fabbrica dalla rovina. Chè il fuoco non venne spegnendosi che a poco a poco, e notevolissime furono le traccie rimaste dei gravissimi danni. Istruito di ciò il Senato non indugiò un momento a convocare tutti gli architetti più famosi che si trovavano a Venezia perchè proponessero il miglior partito da prendersi. Altrove già si disse come cotesti architetti generalmente opinassero di distruggere quanto di antico rimaneva ancora del palazzo volendo ornarlo di una nuova fronte. Si disse pure come il solo ad opporsi a quest' improvido progetto fosse il Da Ponte, il quale esaminate le cose con maggiore imparzialità vedeva chiaramente che in quel consiglio si celavano anzi che fini nobili e onesti, private mire d' interesse e d' orgoglio. Egli che aveva considerato lo stato in cui si trovava l' edifizio dopo l' incendio riferiva candidamente al Senato:

« 1° Che tutte le muraglie avevano patito poco, che tutto » il patimento era stato nelle pietre vive che dividevano le » travature nelle balconade, nelle gorne, e nei merli, le quali » tutte pietre essendo state scotate dal fuoco si possono mutare » facilmente a parte a parte.

« 2° Che mutando le suddette pietre vive che dividono le » travature, e ponendo la travatura, e zontando, e inarpesando » il tutto su il fil di mezzo della sala, sicuramente si poteva

» metter sopra ogni coperto, quantunque sia il legname gros-
» sissimo, coprendolo di rame o piombo, o tavelle, o coppi alla
» romana, che il tutto sarà sicurissimo.

« 3° Che il muro del paradiso per li molti fori fatti nelle
» prigioni, e di sopra venne a calare e non calando egualmente,
» ma solo dalla parte verso S. Zorzi causò la panza in essa
» muraglia maistra per mezzo esso muro, dal che si è risentita
» anco la colonna del secondo piano ed anco li due cantoni
» del coridor dov' è l' ufficio delle Biave dove stà il cassier di
» detto officio.

« 4° Conchiudendo che detta muraglia con tutto ciò è
» buona, e perfetta, e crede tornando le cose in essere e ben
» inarpesate, non sia per fare mutazione alcuna sebben man-
» cano sette cadene di ferro nelli volti da basso dal capo verso
» il ponte della paglia, e che sieno stesi tredici capitelli, non
» si vede però niuna fessura nuova, nè manco nelle fessure
» vecchie si vede mossa cosa alcuna, le quali sette cadene e
» capitelli si possono comodamente mutare.

« Confermava che rimessa la travatura, e inarpesade e
» mutate le pietre scotate, ancora inarpesava la muraglia e
» cavate le gorne si può sicuramente mettere il coperto sopra
» il che si può fare facilmente e comodamente.

« Le quali tutte operazioni di conzar la travadura abru-
» giata, far il terrazzo, far li coperti, mutare le pietre vive, e
» gorne, e farle in arpesadure, essendo roba impronto si pote-
» vano fare a suo giudizio nel tempo di mesi otto ».

Che la Repubblica valutando l' assennatezza di questo consiglio trasandasse tutte le altre opinioni, fu pure già detto altrove: per cui ora non rimane altro ad osservare se non che il Da Ponte fedele all' obbligo assunto, deputato essendo dal Senato a direttore dell' ordinato ristauro nel termine da lui medesimo fissato lo diè perfettamente compiuto.

Sciolto da quest' impegno rivolse il Senato i suoi pensieri alla riforma delle pubbliche prigioni, le quali situate al basso del palazzo ducale all' angolo sinistro dove mette capo il ponte dei Sospiri, non presentavano nè comodità, nè sicurezza (12). Onde stimò che si dovessero costruire di nuovo di fianco al

palazzo ducale. Aprì a tal uopo un concorso, e il Da Ponte trovandosi egli pure fra i concorrenti, il suo progetto fu di tutti giudicato il migliore, e per ciò prescelto.

Le pubbliche prigioni di Venezia non erano in condizione migliore di quelle delle altre città italiane, per la qual cosa come la risorgente civiltà, ne reclamava ivi una riforma, questa non era meno desiderata altrove.

Non erano esse per verità così orrende quali ci vengono descritte dai cronisti del secolo decimo terzo, ma certamente immeritevoli di essere abitate specialmente da coloro i cui delitti non essendo per anco provati, e soggiacendo ad una semplice inquisizione, ragion vuole che non siano trattati da delinquenti ma puramente tenuti in gelosa e severa custodia. Non deve però credersi che i tempi de' quali parliamo tenessero somiglianza con quelli di Saba Malaspina (1275) il quale allorchè ci si fa a descrivere la prigione in cui Carlo d' Angiò rinchiuse Beatrice figliuola di Manfredi a Castel dell' Ovo, ci fa veramente raccapricciare di orrore nè si sà intendere come tanta crudeltà potesse albergare in quel principe (13). Ma sino dal secolo precedente s' incominciò effettivamente una qualche riforma carceraria, e l' aspetto delle prigioni diviene un po' meno orrendo. E se di ciò altre testimonianze mancassero basti per tutte il codice scritto nel 1460 da Antonio Averulino Filarete, da noi citato altre volte (14), nel quale l' autore dopo descritto come avrebbe voluto il palazzo del podestà nella città da lui ideata, viene a dire delle carceri che a quest' intendeva andassero unite; ed ora che tanto si è scritto e fatto per alleggerire la sorte degl' infelici prigionieri, è curioso il sentire come se ne pensasse quattrocento anni sono. Dice quindi il Filarete « che i luoghi dove staranno i prigioni saranno variati » secondo la qualità dei delitti, cioè quelli che vi saranno per » debito di danaro staranno in quelli luoghi più evidenti.... sarà » quattro luoghi di prigioni cioè luoghi i quali saranno molto » più sinistri ed aspri, ne' quali saranno messi quelli che avranno » commessi delitti da essere condannati alla morte, nell' una » staranno quelli che meritano la forca cioè ladri, e nell' altra » quelli che avessino fatto un omicidio, nell' altra staranno quelli

» che meritassero il fuoco, e l' altra quelli che avessino es-
» sere squartati come traditori esimii malfattori. Tutta la fab-
» brica deve essere bene illuminata e cinta di un fosso ». Lo scrittore di questo codice non altro cerca se non che soddisfare a un bisogno fin da quell' epoca di rinascente civiltà sentito, e la chiesa precorritrice in quell' epoca di ogni miglioramento sociale fu la prima a mettere in atto il progetto esposto nel detto codice; ove sopratutto si viene divisando il come i delinquenti gli uni dagli altri debbano starsi divisi. E certo, considerando che uno dei precipui effetti della reclusione carceraria dev' essere la resipiscenza ed il ravvedimento dei reclusi, il sistema dell' isolamento cellulare ha a tale oggetto importantissimi ed evidenti vantaggi. E niuno che abbia per poco rovistate le antiche storie potrà mai dire che il sistema cellulare applicato alle carceri sia un vero trovato della scienza moderna. Imperocchè è cosa di fatto che fino dal sesto secolo S. Giovanni Climaco introdusse una prigione penitenziaria presso a poco corrispondente al sistema cellulare de' Certosini, e poco più tardi lo imitarono i Monaci Benedettini, come appare dagli atti del concilio convocato da loro nell' anno 817 in Aquisgrana e riferito dal Mabillon nel volume secondo (15) delle sue opere postume. Ma un esempio molto più recente e conforme al sistema penitenziario, che ora si predica e si magnifica, ci rimane nella casa di rifugio di S. Michele di Roma la quale è incontrastabilmente la prima casa penitenziaria fondata in Europa (16). Il cui esempio dovè giovare quant' altro mai ad invogliare i moderni ad estendere un sistema la di cui superiorità sull' antico è così manifesta. Ma i moderni riformatori disconobbero la vera origine del nuovo sistema penitenziario e tutto a sè ne vendicaron l' onore; gli Americani pei primi; cui nessuno osò contrastare insino a Smith l' ambita prevalenza (17): i Francesi poi accontentarono di vantarsi modificatori del sistema americano, e lo chiamarono quindi sistema *gallo-americano*. Finchè il Cardinal Morichini ha ad evidenza mostrato che a Roma, e non ad altra città attribuire si deve il primo concetto del metodo cellulare (18). Ma dispute di tal sorta non dovrebbero avere il solo scopo d' erudita curiosità, e nemmeno essere seme

di nazionali gelosie, debbono anzi essere propizia occasione di rintracciare quale e quanto bene possa ritrarne l' umana famiglia. Negli architettonici perfezionamenti degli edifizi destinati alla reclusione degli infelici accusati di reità, oppure condannati dall' umana giustizia all' espiazione dei loro delitti, noi vediamo compresa una importante parte morale, che ci dà speranza di raggiungere quel sommo fine di evangelica carità, che è non la morte, ma la conversione del malvaggio. I mezzi religiosi, e morali praticati negli antichi e nei moderni tempi a cui noi abbiamo ridonata la gloria del primato all' Italia, sono ancora oggidì oggetto di pietose cure in molte carceri delle principali parti d' Europa. Sebbene molto resti ancora a farsi perchè sieno superati gli ostacoli, che si frappongono alla più diffusa riforma carceraria, pure debbonsi avere per grandemente generosi e benefici gli esperimenti di cui ci danno esempio gli Stati uniti di America, la Gran Brettagna, il Belgio, la Svizzera, a cui non vengono meno i perfezionamenti delle case penitenziarie di Toscana e di Piemonte. Ed in vero era venuto il tempo in cui non fosse più lecito ad animo cristiano di tollerare che uomini sebbene traviati fuor del sentiero del giusto, e dell' onesto, sebbene pervertiti dall' ignoranza, e spesso dalla povertà sfrenati nelle loro passioni, pur nullameno sempre prossimo nostro, fossero dalle umane leggi e comecchè sepolti vivi in luride, malsane, anguste, buie prigioni, oppure stivati come oziosi, e ruggenti belve, sul qual argomento ci sembra opportuno di ricordare le parole di Eugenio Sue (19) moderno romanziere, al quale se diedero trista celebrità morali e politiche dottrine sovente avverse ai principii del vero, pure avendo egli fatto profondo studio delle piaghe sociali riconobbe che « i tetri » abituri della miseria e dell' ignoranza sono popolati da indi- » vidui col cuore avvilito, e ne indicò il rimedio esclamando: » Purificate quelle cloache, spargetevi l' istruzione, l' amore pel » lavoro, equo salario, adeguata ricompensa e subito quei volti » macilenti, quegli uomini spossati rinasceranno al bene, che è » la salute e la vita dell' anima ».

Siccome però è legge provvidenziale che i beni morali non possano avere incremento se non lentamente e superando

grandi ostacoli, così ancora la riforma penitenziaria soggiace al conflitto di difficoltà, che ne ritardano la più estesa applicazione. Fra queste è tuttora soggetto di divise opinioni il cellulare sistema d' isolamento, e quello del coattivo silenzio (20), ma è principale cagione di rara attuazione di appropriati edifizi penitenziari l' ingente dispendio di danaro a cui gli Stati dovrebbero su quelli sottostare. Ci sembra però che questo sacrificio sarebbe di molto alleviato dal vantaggio di avere edifizi i quali contrasegnando un' êra di civiltà servono non soltanto a pena quanto a ravvedimento, di edifizi la cui ingegnosa costruzione vedendo impossibile la fuga del prigioniere gli toglie la speranza dell' impunità, ed assoggettandolo ad una continua ed invisibile vigilanza lo costringe all' abitudine del lavoro, ed alla calma dell' animo.

Ma chi non dirà che con questo lungo discorso noi abbiamo scambiate le parti, facendola piuttosto da pubblicista che non da storico? A noi però non sembra dover meritare questa taccia, poichè le osservazioni che facemmo naturalmente ci riconducono al filo interrotto del nostro discorso; il quale volgeva a provare che i Veneziani i primi si occuparono di un ramo di architettura negletto ed abbandonato. Le carceri infatti in tutte le città italiane del secolo XVI non presentavano aspetto alcuno di speciale edifizio, e si trovavano connesse o coll' interno dei palazzi pretorii, o situate in luoghi lontani e reconditi dall' abitato. E ognuno che cadeva per qualche misfatto in potere della giustizia, sentiva già subito tutto il peso della pubblica vendetta, quantunque il reo non ancora convinto, nè il delitto provato, ed il povero inquisito era costretto a raccapricciare alla sola vista del carcere. Ma le prigioni ideate dal Da Ponte non si vantaggiarono dalle precedenti, se non che per un più razionale compartimento, e maggiore ampiezza di vani, alla condizione igienica de' detenuti vantaggiosissima (21). Ma le case penitenziarie dei nostri giorni comprendono ben altri e più radicali vantaggi. Onde non è possibile che verun architetto ne possa ben condurre la fabbrica se non è perfettamente consapevole del nuovo metodo. Per cui in Italia si è dovuto ricorrere ad architetti francesi, ed è appunto in questa

applicazione architettonica del nuovo sistema che noi vinciamo di gran lunga gli antichi (22). Onde se al Pontefice si deve realmente il primo pensiere di una casa penitenziaria fondata sul sistema d' isolamento, è pur anche certissimo che l' ospizio di S. Michele per difetto architettonico non risponde a gran pezza a tutti i bisogni della riforma. In altr' ordine d' idee, e per assai commendevole giudizio, il Senato Veneto ordinava al Da Ponte che la facciata delle nuove prigioni avesse aspetto siffatto da dar luogo ad una salutare intimidazione. È in verità il lato sul rivo col regolare ma rude bugnato, e col triplice ordine di piccole finestre munite di doppie grosse ferriate ispira salutare timore; e di avere così bene saputo imprimere al suo edificio un carattere tanto proprio si vuole certamente tributare gran lode al nostro architetto. Non seguì egli però il medesimo stile innalzando la facciata delle prigioni che prospetta la riva degli Schiavoni; il Selva che pretese di addurre la vera ragione di questo fatto non esita a credere che consigliato fosse il Da Ponte al dare a questo lato un' apparenza più nobile e gaia che non convenisse ad una prigione dall' essere il luogo più specialmente destinato ad ufficio dei Magistrati criminali; e perchè posto in una delle più deliziose e frequentate vie della città, non avesse il passeggiere a rattristarsi alla vista di un luogo di pena. Ma il Selva così ragionando attaccò di fronte uno dei più triti e inconcussi precetti dell' arte, non doversi, cioè, mai sotto verun pretesto indurre dissonanza fra il carattere interno e l' esterno di un edificio. E tanto meno poi il fatto è scusabile nel caso nostro in cui all' osservanza del precetto architettonico andava congiunto un fine tutto morale. Ogni mariuolo infatti, anche il più pusillanime, guardando quelle ampie finestre dee dire necessariamente fra sè: ma codesta carcere non è poi la grave sciagura, giacchè se m' impedisse il consorzio degli uomini, mi lascia il beneficio della luce, e l' aspetto delizioso della laguna e delle isole circostanti?

Attenendoci alle parole del Temanza parrebbe che il Da Ponte avesse architettato anche quel cavalcavia che unisce le prigioni al palazzo, e forma quel famoso ponte dei *Sospiri*, che è il tema obbligato di tutte le declamazioni dei romantici, e di

tutte le noiose ciance sopra Venezia repubblicana del Consiglio dei Dieci. Chi desse retta a costoro le prigioni di Venezia potrebbero stare a paragone delle Tulliane e Siracusane, e infine il ponte non sarebbe che il pubblico emblema della crudeltà di quel governo. Ma il ponte non è fondato che con lo scopo di avere un facile passaggio di congiunzione fra un palazzo e l' altro. E dicasi piuttosto che la forma di sua costruzione è barbara e non già il fine per cui fu eretto; opera indegna veramente dell' architetto di cui si ragiona, per cui noi crediamo piuttosto essa sia del nepote Antonio il quale, morto lo zio, diè termine alle prigioni.

Il posto che occupava il Da Ponte non gli concedeva riposo dovendo di continuo soddisfare agl' incarichi che riceveva dal Senato. Non è perciò da potersi aspettare che lo storico, di lui e delle sue opere ragionando, si possa attenere ad una rigorosa cronologia, essendo non di rado accaduto che presieder dovesse a due o più edifizi in un tempo. Sappiamo per esempio che simultaneamente alle prigioni dirigeva l' edifizio dell' ospedale degl' incurabili (ora caserma) opera vastissima, e compiva altresì (come dice lo Stringa) la chiesa annessa sul canal grande dal Sansovino lasciata imperfetta (23). Era parimente di suo diesgno la chiesa di S. Croce, ora demolita per dar luogo ad un ricco ma non bel giardino, e di sua invenzione si costruiva infine la porta principale dell' anzidetto ospedale che prospetta sul canale della Giudecca: la quale sebbene rappresenti uno di que' concetti comuni che non meritano nè lode nè biasimo, pure vuol essere osservata per le due mensole che reggono la cornice, eleganti veramente, in particolare per la ben intagliata foglia di olivo che le riveste esteriormente, erano preparate per una delle sale ducali dopo l' incendio, ma forse parendo poco degne di un luogo di tanta magnificenza furono donate all' ospitale.

Tutte queste opere per altro sebbene pregevoli per la loro vastità, semplicità e sodezza non reggono certamente al paragone di quella che ha formata la gloria principale del nostro architetto rendendone il nome immortale.

In più luoghi di questa storia ci si è già offerta l' occasione di ragionare delle moltissime vicende subite dal ponte che univa Rialto a Venezia (24).

A rimuovere finalmente i continui pericoli derivanti dalla sua costruzione in legno bisognò appigliarsi al partito di fabbricarlo in pietra. E a tal uopo un progetto fu presentato che per l' altezza e latitudine delle parti, gravissime difficoltà racchiudeva. Oltredichè l' erario assottigliato per le continue guerre di Oriente, e di Occidente, non consentiva più al Senato di essere così largo nello spendere come in passato. Onde tra per una ragione, tra per l' altra il disegno del Palladio, come già si disse, quantunque di tutti il più opportuno e magnifico, non ottenne la preferenza. Ed egual sorte ebbero gli altri architetti che seguirono le sue orme. Lo Scamozzi invece a tutt' uomo si studiò affine di entrare a puntino nelle viste degli ordinatori e così procacciarsi con maggior sicurezza l' allogazione dell' opera desiderata.

Era il suo disegno del ponte diviso da tre archi, e sopra del quale « voleva innalzare sessantaquattro botteghe di piedi » sette per una di grandezza oltre li muri con due loggie nel » mezzo che occupavano circa venti piedi; l' arco di mezzo di » piedi quaranta, li due delli lati di piedi venticinque l' uno, li » due piloni di mezzo di piedi dieci l' uno, e li due dai lati » di piedi dodici e mezzo l' uno, con otto rive coperte, e li » due piloni di mezzo formati di due pilastri, e che da un pi- » lastro all' altro si alzasse una volta a crociera ».

A questo grandioso progetto non mancarono oppositori, e pel primo uscì fuori il matematico Guglielmo Grandi bolognese. Dimostrava egli che per attuarlo bisognava restringere il canale: erronea essere la misura di palmi ventisette perchè non superiore a ventidue, e che alla larghezza del canale diveniva incomportabile il numero delle botteghe non potendosene aprire che sedici per banda. Reputava finalmente sconce le ideate rive coperte perchè opposte alla nettezza, divenire esse ricettacolo d' uomini viziosi, e luoghi indegni alla grandezza e magnificenza della nobiltà Veneziana; tralasciando tante altre commendabili ragioni che disse perchè il disegno dello Scamozzi non venisse accolto (25).

Ma bisogna ritenere che il Senato non dasse pienamente ascolto alle avvertenze del Grandi, quando lo Scolari ci dice, e ci prova che il disegno dello Scamozzi fu dal Senato apprezzato in guisa che non ebbe il coraggio di assolutamente rifiutarlo. Noi pure così la pensiamo; giacchè sapendosi d' altronde essere il ponte di Rialto opera di Antonio, non sapremmo come meglio conciliare l' opposizione dei fatti e delle opinioni che supponendo desse il Senato ad Antonio il semplice incarico di modificare in molte parti il disegno dello Scamozzi. Ma qui riflette il Selvatico che quei mutamenti furono in effetto così sostanziali, e molteplici che non può non darsi tutto intero ad Antonio il merito di quell' edificio. Somma invero e visibilissima è la differenza fra i disegni dei due architetti. Chè il ponte nel progetto dello Scamozzi vedesi decorato di tre grandissimi archi ed appare per ogni rispetto magnifico: quando invece l' opera che oggidì noi vediamo è di bellezza estetica affatto priva, e di pochissimo conto rispetto al pensiere architettonico. Ma se la bellezza dell' arte manca purtroppo all' edificio di Antonio, devonsi però altamente ammirare le statiche avvertenze con cui fu costrutto quel ponte. E siccome esso consta di un solo arco non si sa indovinare come si possa parlare di sole modificazioni di un altro concetto. Nè delle modificazioni allegate dal Selvatico (per non ribattere forse troppo apertamente l' opinione dello Scolari) fecero verun cenno gli architetti convocati dal Senato a dare il loro parere intorno al disegno del nostro Da Ponte. Che anzi Simeone Sorella il quale siedeva fra questi, in assoluti termini disse che per quanto più pregevole e magnifico tener si dovesse un ponte di tre archi, andava sempre preferito come più comodo alla navigazione l' altro ad uno solamente. Nè da questa opinione dissente l' udinese architetto Antonio Paliari allorchè fa dipendere dalla saldezza delle fondamenta la sicurezza del ponte, e quindi anch' egli per la detta ragione preferiva un solo arco ai tre progettati dallo Scamozzi. Da ultimo (per tacere di tanti altri) il bassanese architetto Francesco Zamberlan trovò esso pure lodevole l' opera di Antonio, e giudicava le aperte fondamenta non avrebbero potuto offrire sicurezza maggiore (26). Ma a

significare quanto il Da Ponte fosse valente nel dare solidità alle sue fabbriche valgono sopratutto le parole stesse del Temanza, il quale studiosissimo della statica architettonica con chiarezza, e somma precisione si è studiato descrivere l'escavazione delle fondamenta del ponte di Rialto. E le sue parole oggidì acquistano tanta maggiore importanza perchè confermate dal fatto di quasi tre secoli. Del ponte vecchio di legno guastato nel 1525 erano rimasti i rottami onde, sgombrato di questi il terreno e fattili gettare alle sponde, l'architetto non indugiò « a piantare » alcune casse di pali riempiute di buona terra, le quali am- » piamente circondavano quel tratto di luogo che volevasi vo- » tare di terra. Per risparmio, secondo il solito, queste casse » furono date a cottimo a certi appaltatori che male assai vi » riuscirono. Ma Antonio Da Ponte vi mise le mani, e senza » che la spesa eccedesse al cottimo le ridusse a perfezione. » Poi con l'uso di molte trombe fece aggotare l'acqua di quella » vasca affine di mantenerla per quanto era possibile asciutta. » Indi fece evacuare il terreno, e profondò tanto verso il mezzo » del canale, finchè ritrovò il fondo vergine. Quindi piantò fra » una palafitta reale di lunghi e grossi pali parallela alla sponda. » Tali palafitte si fanno sempre in un solo piano ed egualmente » distese a livello per ogni verso. Ma se il nostro architettore » non avesse così operato avrebbe messo in pericolo li due » edifizi sopraccennati. Quindi trovò egli il temperamento di » fare la palafitta in tre piani, come a gradi le palafitte reali, » il più elevato dei quali pareggiava il piano sul quale posano » le fondamenta del palazzo dei Camerlinghi, vi fece distendere » e conficcare sopra un grosso tavolato di lunghi panconi di » larice, e sopra vi assodò un getto, ossia riempimento di calce » e pietra, ma in modo che la di lui superficie formasse un » piano inclinato ossia tangente sui canti di que' tre diversi » piani o gradi testè descritti. Sul predetto piano vi murò poi » più strati di mattoni i quali riuscivano inclinati al centro » del grande arco del ponte che vi si dovea impostare ».

Questi furono i modi seguiti dall' architetto per fare le fondamenta, ma neppure si credettero efficaci abbastanza perchè il ponte reggesse. Quindi è che le prime opposizioni recate

in mezzo dagl' invidiosi si diffusero subito per tutta la città, e al biasimo degli oziosi si associarono satire, e contumelie al povero architetto. Dalla vil plebe passò il discredito ed il dispregio alle persone di conto, in guisa che gli stessi curatori dell' opera si misero in qualche apprensione e travaglio. Marco Antonio Barbaro, e Iacobo Foscarini fra gli altri assai dubitavano non forse la voce pubblica avesse buon fondamento. A costoro però si opponeva Alvise Zorzi (uno dei loro colleghi) il quale virilmente sosteneva che l' opera del Da Ponte non meritava per nulla il biasimo che l' invidia di pochi le aveva tirato addosso; che anzi le fondamenta del ponte erano state eseguite con tale e tanto accorgimento da non doversi temere il menomo pericolo. Il parere del Zorzi trovò appoggio nel Consiglio di dieci senatori eletti a decidere tutte queste dispute; i quali, intese anche le ragioni dell' architetto, e le difficoltà da altri proposte, essendosi eziandio riportati al giudizio di alcuni periti dell' arte, convennero finalmente unanimi che il Zorzi aveva saviamente pronunziato, e così cessarono tutte le mormorazioni, e l' architetto proseguì e terminò tranquillo il suo lavoro.

« La luce dell' arco nel ponte è piedi veneti 66, l' altezza » del pelo comune dell' acqua 21, lo spessore 4. La larghezza » poi sul dorso del ponte è anch' essa piedi 66, e va divisa » in cinque spazii, cioè in tre strade e due ordini di botteghe, » che da una parte e dall' altra dichinano secondando le sue » discese. Son esse botteghe in numero di 24, e sei per parte » sì nella scesa che nella discesa. Nel mezzo del ponte stanno » due archi che congiungono le testate delle predette botteghe, » e vanno ornati di pilastri dorici sopra i quali risulta il sopra- » ornato che non può continuare sopra l' arco perchè da quello » interrotto. Una bella cornice di carattere dorico, profilata da » artista ricorre su ambedue le spalle del ponte, e sostiene una » fila di balaustri di poco lodevole sagoma che fanno sponda » alle due vie minori sopra il canale. Su i fianchi dell' arco » verso S. Luca v' è da una parte la Vergine a mezzo rilievo, » dall' altra l' Angelo Annunziatore, nella serraglia la Colomba » simbolica. Sul fianco verso i Ss. Apostoli stanno pure di mezzo » rilievo, S. Marco e S. Teodoro protettori di Venezia. Tutti questi

» marmi furono lavorati da Girolamo Campagna. La costruzione
» è di pietra d' Istria così stupendamente connessa che nei due
» secoli e mezzo che sono trascorsi non sono bisognati che re-
» stauri superficiali: » eccellente prerogativa, dice il Selvatico, ma impotente a farne perdonare i difetti. Quegli archi delle botteghe, soggiunge, così disposti secondo la pendenza disgustano l' occhio, e per giunta sono malissimo bugnati senza regolarità, senza armonia. Non parliamo degli archi che appaiono poveri, e sgarbati pel modo sconcio con cui furono risaltati i cornicioni dei pilastri. Il concetto di Palladio che nel centro collocava una loggia di sei colonne corintie, vinceva per certo e di gran lunga quello del nostro architetto per sontuosità e leggiadria; ma già abbiamo detto altrove com' esso non fu accolto perchè non lo consentirono nè la spesa nè certe peculiari esigenze cui pienamente soddisfaceva il disegno del Da Ponte, onde, come abbiamo già dimostrato, se i progetti del Palladio, e dello Scamozzi dovevano esteticamente anteporsi, il disegno di Antonio era tuttavia superiore per la saldezza de' fondamenti e l' opportunità della forma, talchè qualunque bastimento eziandio di gran mole potesse averci agevolmente passaggio. Le quali doti ad onta dei difetti dal Selvatico esposti, e da ogni intelligente veduti, hanno meritato al Da Ponte un posto molto onorevole fra tutti gli architetti dell' età sua; ed il ponte di Rialto sarà mai sempre considerato per una delle maraviglie di Venezia, e bel monumento all' arte architettonica esercitata in Italia nel chiudersi del secolo sesto decimo.

Finiva i suoi giorni il Da Ponte in patria nella decrepita sua età di ottantotto anni il 20 di marzo del 1597 (27).

Dopo di aver considerate le opere principali del Da Ponte, esempi di solidità e di purezza, diviene, quasi siamo per dire, insopportabile l' esame di quelle di Alessandro Vittoria, suo coevo architetto di stile il più licenzioso. Ma scrivendo la storia dell' architettura in questo scorcio di secolo non di rado avviene di abbattersi in tali contraddizioni; conciossiachè alcuni degli architetti stessero saldi nell' antico stile e gli altri scapestrassero in modo d' aver quasi ridotto l' arte poco meno che un trastullo ed un giuoco. Il Viitoria educato alla scuola del

Sansovino non si sarebbe certamente creduto che dimenticasse sì presto le savie istruzioni del suo maestro, ma è purtroppo provato che molti discepoli divenuti indocili terminano non solo col non dar loro più retta, ma (cosa brutta a dirsi) col disprezzarli. Cupido il Vittoria dei plausi, e sopraccarico di commissioni, finì col dividersi dal maestro, e convertire la gratitudine che gli doveva in rancore. Abbandonando Venezia diè largo pascolo per le provincie al suo genio bizzarro, lavorando principalmente a stucco le facciate, e le sale interne dei palazzi con una franchezza impareggiabile. In mezzo al capriccio de' suoi bassirilievi si vede però tal forza d'immaginazione, e novità di concetti da recare veramente stupore. Tutti gli architetti di maggior grido lo occupavano nella parte ornamentale dei loro edifici, non eccettuato il Palladio, il quale non si sa invero comprendere come soffrisse che la purità del suo stile, e la semplice eleganza delle sue linee, guaste talvolta venissero dai tritumi e dai cartocciami del Vittoria. Ma tante e sì strane sono purtroppo le contraddizioni degli uomini da non poter darsi che assai malagevolmente ragione di tutto. Il fatto sta che il Vittoria vedendo la sua celebrità farsi maggiore nella statuaria e negli stucchi che non nell' architettura, non esitò ad abbandonare quest' arte, appresa come l' altra alla scuola del Sansovino. Il quale nondimeno accortosi del nuovo indirizzo preso dal Vittoria, non gli diè più a presiedere veruna opera. E questo sia detto tanto del tempo in cui rimasero divisi, quanto dell' epoca che seguì il loro riaccostamento. E assai bene manifestano la diversità che passava fra le opere del Sansovino, e quelle del Vittoria, i due soli suoi edifizii che sono tuttora esistenti in Venezia.

Qual più magra, e scorretta facciata della scuola di S. Girolamo? (ora Ateneo Veneto a S. Fantino.) Essa è divisa in due ordini, il primo ionico, il secondo corintio, ed i profili non sono affatto sconvolti. Ma la eccessiva larghezza degli intercolonnii maggiori, le finestre sagomate detestabilmente con frontispizii interrotti, anzi peggio, con cartelle e cartoni pesanti che tengono luogo di frontispizio, l' attico a bitorzoli coronato da un fastigio del pari spezzato, dimostrano che il nostro artefice

considerava il prospetto di una fabbrica come una scena da teatro: gli bastava fosse ricca ed ornata, affinchè facesse una viva impressione al primo guardarla; pel resto non si dava pensiero. Ma questo è poco. Sarebbe una vera fortuna per onore del Vittoria, che si chiarisse falsa la tradizione che dice suo il palazzo Balbi al Canal grande. E così pure gioverebbe alla fama del fondatore Nicolò Balbi se si smentisse la voce essere egli stato uomo tanto bizzarro da tener sua dimora in una vasta barca per tutto il tempo della fabbricazione del palazzo, e ciò per aver fatto sacramento di non dormire sotto altro tetto che il suo (28). Diciamo dunque, e ripetiamo che sarebbe vera fortuna per il nostro Alessandro ove non si tenesse per sua quella misera facciata riboccante così di frontoni spezzati, e di sgarbati fregi, di contorte mensole, da non poterla guardare senza dispetto, mentre l' insieme non ha nemmeno quel fantastico che riconcilia un po' coll' aristocratica architettura degli avi, richiamata purtroppo in onore adesso dai progressivi nepoti. Cosa invero lamentabile scrivendo la storia di un' epoca così splendida a principio per le sue classiche produzioni, vederla poi in sull' occaso fuorviare, e scapestrare così stranamente. E non reca certamente minore rincrescimento il considerare come a tale decadenza dessero fortemente la spinta uomini di gran genio e dottrina, e di fervente immaginazione come fu appunto il trentino Alessandro Vittoria le cui gesta furono recentemente descritte con tanta superiore diffusione e bellezza di dettato degli antichi biografi da un illustre suo concittadino, il conte Benedetto Giovanelli, opera rifusa ed accresciuta dal ch. Tommaso Gar (29). Ma tant' è, l' uomo non trovandosi mai sazio dei doni che da Dio riceve prorompe poi in istranezze indegne di sè. Or possono certamente essere state molte e grandi le cause che a tali aberazioni condussero, e di alcune si è già dianzi discorso; ma non dee al certo tenersi per ultima la manìa invalsa, ed ora fattasi più che mai comune, delle imitazioni ornamentali straniere; quasi che ciò che hassi per bello artistico in un luogo sia egualmente da stimarsi in un altro. Questo senso del bello, dice con moltissimo accorgimento l' illustre professore Buffalini nel suo *Discorso dell' influenza*

dei temperamenti sulle morali propensioni (30) « esser cosa
» affatto relativa alle originarie disposizioni, e come non tutti
» i temperamenti, ma certuni soltanto rendono gl' individui ben
» disposti a gustare e creare il bello, così parimente non pos-
» sono in eguale maniera riuscire tutte le popolazioni in questa
» suprema prova della potenza della mente umana. Ognuna
» del bello ha necessario un gusto proprio, ed un modo di cre-
» azione propria che non si confanno nè al gusto nè alla crea-
» zione del bello delle altre nazioni. I Greci e gl' Italiani nelle
» arti del bello non avrebbero potuto essere Germani nè In-
» glesi, e se lo avessero tentato avrebbero dato nelle goffezze,
» nelle stravaganze, nelle falsità, e in tutte quelle che pei Greci,
» e gl' Italiani sono vere aberrazioni del bello, e che mai muo-
» veranno gli animi loro come le bellezze originali conformi
» veramente alla natura di queste felici popolazioni ».

Ed infatti, noi soggiungiamo, i Greci e gl' Italiani sono stati considerati sommi, e diremmo perfetti, nel senso del vero bello, finchè non svisarono questo senso mescolandolo, e travisandolo con un senso opposto. Onde se anche parecchi fra i nostri odierni prosatori e poeti avessero avuto miglior consiglio non si sarebbero mica gittati a imitare senza discrezione, e discernimento certe forme letterarie d' importazione straniera le quali non possono in nessun modo confarsi al gusto proprio del nostro paese. Ma siccome non esiste aberrazione al mondo la quale non abbia sua natural fonte e radice in qualche propensione, o disposizione dell' animo, così avvenne che nell' epoca di cui parliamo le arti belle perdettero la loro nativa semplicità e purezza quando l' amore smodato del lusso e della magnificenza prevalse sopra tutto. Vivendo infatti il Vittoria, i nobili Veneziani non si pascevano che di gare: ma l' emulazione loro non consisteva mica nell' innalzare edifici che si vincessero in bellezza, ed in eleganza, ma sì, e unicamente in sontuosità e ricchezza. Non eravi artista a Venezia che si stimasse più atto del Vittoria a soddisfare tutte le esigenze dei nobili; e l' esempio della nobiltà trovava facilmente seguaci nei monaci, ed in tutti gli ordinatori delle chiese. Com' egli era richiesto per architettare un edificio, scolpire un gran monumento, lo era egualmente

per dirigere la costruzione di tutti i mobili di un palazzo signorile, ordinare e ornare le sale, e così va discorrendo. Il suo stile barocco aveva acquistato un tale predominio nella generale opinione che si pretendeva da una facciata di un palazzo, o di una chiesa ottenere que' medesimi movimenti di linee che si hanno intagliando una gran tavola da muro, o una sedia a bracciuoli. Nè sarebbero in nissun modo spiegabili così strane pretese se non si sapesse che possa la corruzione del gusto, e la tirannide della moda. Ed oggi stesso a che deve attribuirsi questo barocchismo risorgente se non alla moda venutacene da Parigi? Un simile influsso esercitò appunto in Venezia il Vittoria nella sua vita coll' esempio, poscia cogl' insegnamenti; e la sua scuola tradizionale portò funestissimi effetti, per la quale il Vittoria può dirsi il vero Le Brun e il Bernini della sua Venezia.

Anzi se questi si accontentavano delle adulazioni della nobiltà e del plauso degli artisti contemporanei, il Vittoria pose sua principale ambizione nel formare una nuova scuola, e sopratutto si compiaceva della docilità degli artisti a' suoi insegnamenti. Onde poi accadde che la maggior parte degli architetti che venner dopo, e quelli in particolare che alle parti ornamentali si dedicarono si dassero ad imitare servilmente lo stile del Vittoria all' usanza di tutti gl' imitatori servili esagerandone i difetti, e i pregi non raggiungendo giammai. Ma ci riserbiamo a discorrere di costoro nei capitoli riguardanti le vicende architettoniche del secolo successivo; è per ora nostro officio chiudere la serie degli architetti veneziani. Accenneremo soltanto di volo come alcuni di questi, benchè contemporanei al Vittoria, alla sua maniera per altro non totalmente si abbandonarono, e benchè di minor fama di lui, seppero con savio accorgimento schivare tante e ridicole esagerazioni e goffezze.

L' Ab. Cadorin, la di cui naturale mancanza non potrà mai essere bastevolmente compianta dagli amatori di questi studi, con molta diligenza e fatica rovistò i pubblici archivi da cui tolse alcuni documenti, e fra le importanti notizie da lui raccolte per dilucidare la storia delle arti venete, pregevolissimi sono quelli che riguardano le dispute sorte dopo l' incendio

del ducale palazzo; apprendiamo da quelle carte in qual modo le opinioni fra gli architetti si dividessero: proclivi gli uni a conservare l' antico disegno, vogliosi gli altri di tutto innovare. Fra coloro che appoggiarono il progetto del Da Ponte ci cadono sott' occhio i due veneti Giacomo Bozzetto e Simeone Sorella, tanto l' uno che l' altro molto stimati dal Senato il quale li onorava d' impieghi e di commissioni. Palladiano il primo, proseguì il disegno lasciato imperfetto da Andrea della chiesa delle Zitelle, mostrando maggiore abilità nel sapere solidamente costruire che nell' inventare concetti degni di un corretto maestro. Del secondo non si conosce altra architettura se non la chiesa di S. Lorenzo da lui incominciata a murare intorno al 1595, opera per dir vero grandiosa ma non bella. Fioriva vent' anni prima del Sorella quel Bernardino Contino, al quale appartengono i due grandiosi monumenti posti nella chiesa di S. Salvatore per la famiglia Cornaro. Opere anche queste non esenti dal licenzioso stile che incominciava a regnare, ma non per questo prive affatto di quei pregi architettonici che pochi anni dopo del tutto scomparvero. È molto verisimile che di questo medesimo architetto fosse anche il disegno della chiesa di S. Giovanni Nuovo ricostrutta poi dal Lucchesi. Tale almeno è l' opinione del Temanza; ma a far sì che la sua ipotesi riescisse verisimile, bisognerebbe dimostrare con un qualche documento alla mano che questo Contini, sia quel medesimo Bernardino Conte fratello di Antonio Da Ponte che presiedette alla costruzione del *Ponte dei Sospiri* e compiè l' opera delle prigioni, come francamente affermò lo Stringa nelle sue note al Sansovino, cosa per altro non asserita mai dal Temanza.

Emulava il Contini per grandiosità di concetti il padovano Cesare Franco come lo addimostra il gran monumento parimenti eretto in S. Salvatore ai due Dogi Lorenzo e Girolamo Priuli; il quale monumento se non de' più belli, certamente è de' più ricchi. Seguiva finalmente l' esempio il Grapiglia nei due monumenti Loredano in S. Giovanni e Paolo; il primo eretto intorno al 1572 a Leonardo, molto più semplice dell' altro consacrato alla memoria di Luigi, e Loredana Mocenigo. È un enorme deposito che riveste quasi tutta l' interna parete

della facciata per lo spazio della larghezza della nave centrale, è a due ordini, il primo dei quali posto a semplice decorazione della porta risulta di sei pilastri, e due colonne corintie portanti un cornicione. Nell' ordine superiore composito due meschine colonne, in mezzo ad esse una brutta nicchia con una più brutta statua; negl' interpilastri laterali stanno due tabernacoli goffamente disegnati e peggio eseguiti, fra cui si stendono le due urne colle salme scolpite dei due coniugi quivi sepolti. Le *Guide* nominano un altro Grapiglia di nome Giovanni il quale per ordine del Patriarca Giovanni Tiepolo nel 1621 rinovò la chiesa di S. Pietro di Castello, ma questo deve essere uno dei tanti errori in cui sogliono cadere gli estensori di queste *Guide*, ed il Giovanni di cui esse parlano è quel medesimo Girolamo autore dei monumenti testè citati. Questa ricerca, o per dire più chiaro questa scoperta, non può essere per altro di grande valore per la storia dell' arte, stante l' assai poca celebrità dell' opera di cui si parla. Come pure è certo che nessun intelligente osservatore al rimirare la chiesa di S. Pietro, e i monumenti di S. Giovanni potrà mai ritrovare in essi, come fanno le *Guide*, un' imitazione palladiana; essendo troppo evidente avere piuttosto l' autore delle dette opere inteso ad imitare lo Scamozzi.

Palladiano da vero fu Giovanni Antonio Rusconi, il quale avendo edificato con suo disegno un elegante casino sul lido di Malamocco, per Francesco Pisani, questo fu per molto tempo tenuto quale opera di Andrea. Ma il Rusconi aveva più fama di gran matematico che non di architetto.

Uscito dalla scuola del celebre Niccolò Tartaglia, pubblicò nel 1590 pei tipi di Giovanni Giolito le sue dichiarazioni alle figure vitruviane rischiarando molti punti tenebrosi di questo autore, e giovando, diremmo, più all' archeologia che all' arte. Associava finalmente all' idraulica moltissime artistiche cognizioni quel Paolo da Ponte al quale il Temanza attribuisce per patria Vicenza. Si giovò di lui la Repubblica in molte occasioni e singolarmente prese ed apprezzare gli eccellenti di lui consigli espressi in un' opera che intitolò *Memorie storiche della Laguna di Venezia.* Ed attese eziandio ad appoggiare con il

suo giudizio l' erezione del ponte di Rialto ad un solo arco sebbene lo dimostrasse egualmente solido, e comodo anche con tre. Nè la finiremmo per ora se di tutti gli architetti che onoravano Venezia volessimo far distinta menzione; quando già di loro parlò a lungo il Temanza e le notizie da esso ignorate furono poscia pubblicate da molti altri che parimente scrissero delle arti venete. Sarà perciò molto più utile che noi chiudiamo la nostra narrazione coll' osservare come que' palazzi di Venezia in cui non si mostrano i così detti ordini architettonici non mancano affatto di quella leggiadria ed eleganza che si scorge negli edifizii di cinquant' anni prima. Triste effetto del classicismo pedantesco ed esagerato. Per cui gli artisti si resero inetti di dare alle loro fabbriche grandezza e magnificenza, sciolto il legame degli ordini e delle forme greco-romane.

Limitiamoci solo ai principali edificii eretti dalla metà in poi del secolo sesto decimo. Giacchè le cose lungamente discorse intorno alle vicende architettoniche della capitale ci porgono già un sufficiente indirizzo per ben apprezzare l' arte nelle provincie, ove sempre operarono o architetti veneziani, o provinciali alunni della scuola veneta; e quindi esattissimi imitatori dei maestri di cui abbiamo discorso.

Scorgendo i Padovani che il loro duomo per troppa antichità minacciava rovinare, ricorsero al Sansovino perchè ne disegnasse uno nuovo. Arrendendosi egli all' invito non indugiò a presentare un modello degno della sua fama. I deputati si decisero primieramente a far murare il coro, e le sagrestie, e non potendo il Sansovino presiedervi per le molte commissioni che aveva lasciò quest' incarico ad Agostino Righetto da Valdagno, e ad Andrea della Valle. Ma non era appena incominciata la fondazione del coro, che nate molte dispute fra gli ordinatori, rimasero sospesi i lavori e fu risoluto di ricorrere a Michelangelo in Roma perchè di un nuovo disegno si occupasse, dismessa affatto l' idea di seguire il progetto del Sansovino. Sarebbe però inutile impresa il diffondersi a spiegare tutte le cagioni che influirono a siffatta risoluzione poichè ne ha già scritto a dilungo il Vescovo Mons. Scipione Dondi Orologio, e può ognuno appagare la propria curiosità leggendo le erudite

sue *lettere sopra la fabbrica della Cattedrale di Padova* pubblicate nel 1794; dalle quali acquisterà chicchessia una pienissima cognizione di tutte le vicende subite da questo grandioso edifizio nel lunghissimo tempo che è dovuto passare dalla sua origine al compimento. A noi basterà l' osservare che senza i documenti esposti da questo dotto Prelato esiteremmo molto a credere che invenzioni del Buonarotti sieno il coro e le sagrestie tanto ci sembrano barbara e goffa cosa specialmente nei profili. Ma qui, soggiunge il march. Selvatico esser molto probabile che i proti sopraintendenti tanto vi aggiungessero del proprio da fare scomparire ogni traccia della mano sempre maestra quantunque licenziosa di Michelangelo.

Molto più degna di ammirazione che non il coro e le sagrestie è la cupola alzata nel 1756 per opera di Giovanni Gloria e Bernardo Squarcina (31). Per la parte statica è un vero capo lavoro, considerato ch' essa posa sopra quattro grandi archi, che impostano ne' muri maestri sicchè col suo peso urtando nei muri medesimi può difficilmente fare corpo o pelo poichè gli archi negli angoli sono legati da altri quattro archi minori onde dar loro tanta maggiore sodezza, perciò nè i pilastri nè le volte non possono mai soffrire per il peso di tanta mole. Ma se la cupola suddetta è veramente un bel modello di statica perfezione, esteticamente parlando l' edifizio di cui discorriamo pecca di tutti i difetti inseparabili dalle fabbriche incominciate e finite con grande distanza di tempo. E ciò per il necessario concorso di tanti architetti diversi di principii, d' abilità e di gusto. In moltissimi luoghi infatti, di queste storie, abbiamo dovuto notare tale difetto; e più che mai sarà successivamente osservabile non essendosi mai tanto fabbricato in Italia quanto si fece sul finire del secolo decimo sesto, e nel successivo, quasi più raffazzonando l' antico che facendo del nuovo, l' una cosa peggio dell' altra. Di architetti padovani che hanno avuta fama nell' epoca di cui discorriamo facilissimo riuscirebbe tessere una lunga serie: ma senza perderci in una serie di nomi oscuri altrove, e noti solamente nella loro patria dove operarono seguendo lo stile che prevaleva nella capitale; a ciò rinunziando, ci cade più opportunamente spontanea dalla penna una considerazione

la quale spiega almeno una fra le molte ragioni della decadenza della loro architettura. Questa è la simultaneità delle due arti della pittura e dell' architettura esercitate da un solo. Da questa simultaneità derivò che il pittore pretendeva potersi praticare in un edificio il medesimo sistema ornamentale che nella pittura senza avvedersi dei grandissimi inconvenienti che da un tale abbaglio si originavano. Sicchè poi ogni persona intelligente che rimiri con qualche attenzione un edifizio innalzato da un architetto pittore è ben difficile e raro che non se ne avvegga. E chi dubiterà, per esempio, che non sia disegno di Dario Varotari discepolo di Paolo Veronese il palazzo dei Cadelista a Praglia? Chè per quanto sia quest' opera lodevolissima, al dire dell' autore delle vite degli architetti (32), nei profili; però nelle mosse e nella parte ornamentale generalmente vi si dimostra assai più la mano sciolta e franca di un pittore, come era Dario, che non la regola, l' economia architettonica. E queste doti che neppure si trovano in Michelangelo, sebbene sommo in ambedue le arti, mancano in quasi tutti coloro che vissero ora, e che vollero essere a un tempo pittori e architetti, salvo alcune poche eccezioni sopra cui non mette conto arrestarsi, parlando noi affatto generalmente.

Treviso in questi ultimi tempi ebbe nel Canonico Crico un cittadino poco meno del Padre Federici studioso di ricercare, e pubblicare i documenti illustrativi degli uomini che hanno maggiormente meritato la patria riconoscenza. Egli fra gli altri molti architetti trevigiani dice (33) vivente nel 1596 un tal Pietro Gandini, il quale vestito l' abito dei Frati Minori osservanti di S. Francesco assunse il nome di Frate Bonaventura, e gli attribuisce il disegno della chiesa del Carmine, edifizio, soggiunge egli, grandioso ed elegante. Vero il primo attributo, non il secondo. Chè di eleganza in quest' epoca almeno quale noi la intendiamo, non era troppo sperabile ottenerla nè dal Gandini, nè da altri suoi pari, essendo il gusto già troppo corrotto per potersi più raggiungere quella vera bellezza architettonica i di cui esempi rimanevano quasi da tutti negletti e trascurati.

Un merito superiore a quello della chiesa del Carmine di Treviso si rinviene piuttosto nel piccolo tempio della Madonna

del Soccorso a Rovigo, edificato a pubbliche spese e fondato nel 1594 avendone collocata la prima pietra il 13 di ottobre il Vescovo d' Adria Lorenzo Laureti (34). Del disegno fu incaricato quel medesimo bassanese Francesco Zamberlan che già abbiamo veduto favorevole al progetto del Da Ponte pel ponte di Rialto, e che copriva a Venezia l' onorevole posto di proto dell' arsenale. Per cui impedito dal presiedere alla fabbrica di cui aveva concetto il disegno, confidavane l' esecuzione al capo maestro muratore Andrea Menon di Rovigo.

La pianta ottangolare di quest' edifizio gli dava novità e vaghezza, ma non armonizzano con tali doti i goffi ornamenti i quali manifestano una capacità di gran lunga inferiore a quella del bassanese Zamberlan.

Assai miglior prova del valore degli architetti di quest' epoca hassi nel Seminario di Verona il quale incominciatosi ad innalzare con grande magnificenza dal Vescovo Barbarigo nel 1567 con disegno del veronese architetto Lodovico Perini restò interrotto allorchè il Vescovo fu traslocato alla sede di Brescia (35). Rimase eziandio lunga pezza interrotto, ma finalmente eletto Vescovo il Morosini non indugiò esso a compire la chiesa commettendone l' opera ad Ottone Calderari vicentino, il quale piuttostochè (come al solito) cangiare l' idea del primo architetto si contentò correggerne i difetti di cui purtroppo non era esente e fece un' opera degna di lui e della patria del Sanmicheli (36). Il Seminario Veronese e tutti gli edifizii ne' quali ebbe mano il Calderari, sono, possiamo dirlo francamente, quasi gli unici nelle Provincie Venete ne' quali si veda risuscitato il vero stile palladiano.

Il Calderari è quell' astro vicentino che ha continuato a fare risplendere fino a noi le grazie palladiane.

Ma tanto Palladio che Ottone non furono da tanto da potere arrestare la foga dei barrocchisti i quali, acquistato universale predominio, coll' istruzione e coll' esempio prevalsero agli avversarii. Noi non siamo anche giunti, è vero, con la nostra storia a quell' epoca in cui venuta meno ogni idea di semplicità e purezza di stile non si appetirono più che bizzarri e capricciosi concetti.

Ma certo è che fino dai tempi di cui abbiamo sino ad ora discorso se ebbero le arti un potentissimo impulso verso il barrocco; e se il mal seme in Venezia ed in Roma cresceva già rigoglioso, non tardò esso a trapiantarsi in Piemonte ed in Lombardia provincie alle quali siamo ora per dirigere i nostri passi.

NOTE E DOCUMENTI.

(1) *Idea dell' architettura universale.* In questo suo zibaldone ha l' impudenza di pubblicare che pochissime fabbriche sono degne di essere paragonate per solidità ed eleganza alle sue. Dettando poi il suo testamento non ha riguardo ad affermare *dovere il suo nome durare a pari dell' antichità.*

Vi sono stati pochi uomini che in orgoglio abbiano superato lo Scamozzi.

(2) *Sull' architettura e scultura in Venezia ecc.*, op. cit., pag. 342.

(3) Scolari Filippo, *della vita e delle opere dell' architetto Vincenzo Scamozzi, Commentario.* Treviso, 1837.

(4) Vedesi in fondo alla piazza delle Biade.

(5) V. Temanza, op. cit., pag. 410.

Milizia, Vit. degli arch., op. cit., tom. II, pag. 86.

(6) Sull' incominciare del passato secolo fu tappezzata di marmi a vaghi colori, e di tant' altri superflui ornamenti da deturpare il primo concetto.

(7) Il March. Selvatico riferisce nell' opera testè citata i documenti anzidetti in fine della pagina 343.

(8) Occupato lo Scamozzi di presiedere alla fabbrica del Monastero non vide fondarsi la chiesa che in un solo pilone l' anno 1591 essendo differita a troppo lungo tempo la rimanente costruzione.

(9) Fra gli altri difetti non eccettua il Selvatico l' eccessiva larghezza delle finestre (superano i tre quadrati); difetto che non fu solo dello Scamozzi ma di molti altri architetti veneziani secentisti. Per giudicare della poco loro convenienza bisogna distinguere l' epoche nelle quali era necessario di largheggiare in questi spazi vuoti dalle altre in cui non vi bisognavano. Se discorriamo di que' tempi in che ignoravasi la maniera di fabbricare delle larghissime lastre di vetro ed erasi eziandio obbligati ad usare per le finestre vetri ottagoni, o rotondi, comprendiamo tosto che diveniva indispensabile la pratica di aprire larghi fori onde il sole penetrasse liberamente in que' vastissimi vani. Ma oggi che abbiamo tutta la facilità di ottenere una luce splendidissima mediante lastre tersissime e di quella maggiore larghezza che desideriamo, perchè fare delle finestre di così sterminata lunghezza cui di rado le serraglie combaciano fra l' uno e l' altro battente, e che d' altronde piovendo e l' acqua urtando contro le finestre penetra nell' interno delle stanze?

Le finestre bisogna che sieno proporzionate per evitare gli anzidetti difetti.

(10) Forse la sua vastità non ha permesso al fondatore di vederlo terminato rimanendo com' egli morendo lo lasciò. Settant' anni dopo i due fratelli Marcantonio e Lodovico Trissino si studiarono di continuare la fabbrica corrispondente al disegno lasciato

dallo Scamozzi. Ma non essendo eglino vissuti tanto da vederla perfezionata, nei primi anni del secolo presente vi si accinse l'architetto Ottone Calderari, il quale la condusse a termine; e si può con tutta franchezza affermare esser questa riuscita una delle opere che maggiormente onorano la memoria dello Scamozzi.

Il palazzo comunale di Vicenza ha due facciate una sulla piazza dei Signori, l'altra su quella detta delle Biade. Questo palazzo restò imperfetto in quanto lo Scamozzi che ne fu l'architetto non vi lasciò che una traccia della semplice, e nobile sua costruzione a cui sarebbe giunto se non si fossero intromesse alcune cagioni ad impedirne il compimento. A venire in cognizione delle quali è mestieri leggere il TEMANZA nella vita di quest' architetto (p. 459) e le due lettere scritte da ENEA ARNALDI all'anzidetto TOMMASO TEMANZA pubblicate da Monsig. BOTTARI nella sua Raccolta (ediz. Milanese) tom. VIII, pag. 254, 258.

(11) Dice il TEMANZA essere disegno dello Scamozzi il famoso duomo di Salisburgo riedificato l'anno 1611 sulle rovine dell'antico andato in fiamme il giorno 11 dicembre 1598. Ignoriamo come quest' illustre biografo sia potuto cadere in simile errore, parlando chiaro l'epigrafe, e l'effigie dell'architetto Santino Solaro da Como posta nel cimitero del convento di San Pietro nella contrada di Nonnberg.

Santinus Solarius - Hic est Como Insubres oriundus: Statuarius idem et Architectus praestans, qui et palatia hortosque Principis marmore gypsoque animavit, et hanc basilicam a fundamentis eduxit - Idem totum Salisburgum propugnaculis aggeribusque munivit. Tu pro Santino ora, qui Te basilica pium, munimentis securum fecit. an. 1632 - *Æt. suae* 56. *Obiit an.* 1646 *decimo die aprilis.*

V. SCOLARI, Com. op. cit.

(12) Dove erano i celebri *camerotti* chiamati *pozzi*, i quali si dissero erroneamente da taluni collocati sotto le acque del canale, quasicchè gli uomini si mettessero in prigione sott' acqua.

(13) Così la descrive il cronista MALASPINA a pag. 333.

» Giace a Napoli sotto il pendio d'immensa rupe una spelonca fatta carcere
» di questi stranieri, tetra e negra oltre natura, flagellata sempre dal mare che
» la circonda, scrollata e minacciata dalle tempeste. Orrida di torture, di sup-
» plizi che mostrano ai prigioni qual termine si apparecchi ai lor guai: un a-
» cerbo dolore li trafigge all'udirvi gemiti, strida, sospiri, aneliti di languenti,
» catene. »

Questo fu per tanti anni il covile dei miseri abitanti del regno di Napoli, il solazzo dei tiranni. Lo costruì il furore della spada!....

(14) *Trattato d'architettura scritto da* ANTONIO AVERULINO *Fiorentino detto Filarete.* Codice cartaceo esistente nella Magliabecchiana di Firenze segnato n. 30. Classe XII. Palchetto I, il quale è verisimilmente autografo.

(15) Pag. 323.

(16) Dal Pontefice Clemente XI, nell' anno 1703. Le carceri nuove fatte fabbricare per ordine del Pontefice Innocenzo X poterono servir anch' esse di modello ad alcuni altri edifizi tra i più nominati del medesimo genere.

(17) SMITH GIORGIO GUGLIELMO, *A defense of the system of Solitary confinement of prisoners*, impresso a Filadelfia 1833, a pag. 8.

(18) MORICHINI, *Degli istituti di pubblica carità ed istruzione primaria*, e delle *prigioni in Roma*. Due vol. in 8°: Roma, 1842.

(19) SUE *i Misteri di Parigi*, Capolago, 1848. Tom. III, pag. 377.

(20) Non vogliamo assolutamente negare agli oppositori che il sistema di perfetto isolamento introdotto da principio in America non abbia prodotti dei tristi effetti:

ma è d' altronde dimostrato che sostituitovi un sistema misto col quale si limitava a soli tre mesi ai prigionieri e poscia veniva loro permesso di parlare per un breve spazio di tempo coi compagni, i casi d' alienazione che erano prima ascesi a un non piccolo numero, in appresso può dirsi che scemassero in guisa da escludere qualunque apprensione. Ridotto perciò il sistema cellulare alle anzidette condizioni si ottiene il vantaggio che essendo stato giudicato un individuo reo di misfatto, il silenzio a cui viene sottoposto gioverà a ravvederlo, e se la sua reità non solo non viene dichiarata ma anzi sia giudicato innocente non è di sì poco momento il vantaggio che ne deriva dal non trovarsi mescolato coi delittuosi, e neppure essere da loro conosciuto, come accade invece nella condizione nella quale si trovano i carcerati in que' luoghi dove questo sistema non è stato introdotto. Queste, e simiglianti ragioni, sono state ampiamente dimostrate nella *Revue des deux Monds* in una delle dispense pubblicate nell' anno 1855. I compilatori poi della *Civiltà Cattolica* (terza serie vol. VI a pag. 571) nel trattare che hanno fatto di quest' argomento si sono dichiarati parziali verso il sistema belgio e sopratutto verso quello praticato nella prigione centrale di Gand, dove la solitudine della cella è alternata dal lavoro in comune, benchè in silenzio e da qualche rara ora di conversazione alquanto mitigata non eccettuate altre discipline diverse dalle americane; con questo mezzo, dicono essi, l' uomo isolato sente meno il peso di sua condizione, avvegnachè essendo esso animale parlante, messo che siasi in perpetuo silenzio, si avvilisce. La qual cosa se hassi per incontrastabile nell' isolamento perfetto, non è altrettanto nel temperato.

Il sistema misto penitenziale della Toscana può testimoniare l' esito favorevole colle statistiche dalle quali si scorge che nel 1853 l' intera popolazione dei detenuti negli stabilimenti cellulari è stata di 1700. I casi di mortalità sono stati 71 cioè nella proporzione di 4 $^{1}/_{5}$ per cento. Le reclusioni nei manicomii sono state 4 cioè 2 $^{1}/_{3}$ per mille. Paragonando queste cifre non solamente con quanto avviene in altri paesi, dove la separazione cellulare non è che notturna, ma anche i casi di mortalità e di alienazione mentale nelle popolazioni libere, pare evidente che dal sistema penitenziario misto non siano a lamentarsi finora conseguenze così funeste come si era da molti creduto.

(21) Nel mezzo di questo edifizio vi è un ampio cortile con pozzo a comodo dei carcerati. L' elevazione è spartita in più solai con numero grande di stanze di varie grandezze, e con corridori che le spartiscono, e con varie opportunità, delle quali noiosa riuscirebbe la descrizione. Le porte delle stanze sono assai ristrette e così nane e basse che niuno può entrarvi ritto in piedi. Evvi chiesiciuola da quanto basta capace ed ornata che serve di confortatorio per quelli che vengono condannati al patibolo.

(22) In Piemonte per le costruzioni delle carceri penitenziarie di Alessandria e di Oneglia venne aperto un concorso. Furono premiati i disegni degli architetti Alessandro Lambauruste di Parigi coll' *accessit* all' altro di Vancher-Cremieux di Ginevra. Questi disegni però subirono alcune variazioni per opera dell' ingegnere Carlo Bassi di Casale.

(23) Orazio Toscanella nella dedica del suo libro: *I nomi antichi e moderni delle provincie dell' Europa* ecc. *Venezia* 1567 in 8° *per Francesco* .... ne vorrebbe architetto Antonio Zamtani poichè egli dice che si dilettava di architettura tantochè » ha fatto diverse belle cose e tra le altre il modello della chiesa dell' os» pedale degl' incurabili ». Francesco Sansovino dice all' opposto » che Antonio » Zamtani Cavaliere figlio di Marco diede principio alla chiesa ovata sul modello

" del Sansovino ", lo che ripetendosi pure dal Temanza (pag. 507) aggiunge che Antonio Da Ponte fu incaricato di sopraintendere al compimento.

Lo Stringa poi asserisce (pag. 193) che fu eretta sul disegno di Antonio Da Ponte.

(24) Per sapere precisamente quante vicende passasse questo ponte, vicende le quali hanno principio con l'anno 1173 da Maistro Starattoni Lombardo che fu il primo architetto, può farsi ricorso alle opere del Gallicioli (Memorie Venete) tom. 1° pagina 143.

(25) Cadorin, *Pareri di quindici architetti e notizie storiche intorno al palazzo Ducale di Venezia,* pag. 35.

(26) Idem.

(27) L' iscrizione ci reca certissima fede dell' epoca nella quale fu il ponte incominciato.

Pascale Cicogna Venetiarvm Dvce Anno Christi MDXCI.

(28) Fu alzato fra gli anni 1582 e 1590, poichè da una convenzione dei Dieci Savi dell' anno 1582 sappiamo che Nicolò di Girolamo Balbi possedeva nel Canal Grande un vasto pezzo di terra infruttifero dove avrebbe potuto fabbricare un palazzo, e nel 1590 trovasi che il medesimo dispone col suo testamento dell' anzidetto palazzo.

V. Temanza, op. cit. pag. 493.

V. Moschini, Guida di Venezia, tom. II, part. II, pag. 535.

(29) Trento, tip. Monauni, 1858.

(30) Firenze, 1851, a pag. 84.

(31) Il Milizia, nelle vite degli architetti tom. II, pag. 294, nota essere stata innalzata nel secolo xiv nel duomo la cupola con disegno di certo maistro Macolò le quale fu poi distrutta per innalzarne una nuova disegnata dal Sansovino, lo che avvenne molto prima che l' Almerico architettasse la crociera della chiesa anzidetta, nella quale circostanza essendosi dovuta distruggere anche la cupola del Sansovino fu poscia analogamente al disegno dell' Almerico innalzata sul modello proposto dal Gloria.

(32) Tom. II, pag. 55.

(33) A pag. 75.

(34) Gl' innumerevoli prodigi di un' imagine di nostra Donna che si venerava fin dal 1515 in un piccolo Oratorio posto a poca distanza dalla chiesa di San Francesco, animaron i cittadini di Rovigo ad edificarle a proprie spese un tempio.

V. Bartoli, Guida di Rovigo pag. 90.

(35) Il Marchese Maffei si limita ad affermare che questa fabbrica fu innalzata con disegno di alcuni architetti Veneziani: ma il Commendatore del Pozzo il quale viveva nell' Episcopato del Barbarigo dice chiaramente esserne stato autore il Perini.

(36) Disegni d' architettura di Ottone Calderari, Vicenza 1815, vol. II, pag. 19.

CAPITOLO XXVI.

DELL' ARCHITETTURA CIVILE NELLA LOMBARDIA DALLA META' ALLA FINE DEL SECOLO XVI

Non evvi culta persona la quale ignori le luttuose memorie che lasciarono a Milano e nelle città lombarde le sanguinose battaglie sostenute dalle armi francesi e spagnuole in lotta ambedue per la conquista di questo fertile stato; e che si sorprenda se la storia delle arti sia quasi affatto muta in quest' epoca. Ognun conosce come quegli artefici le di cui opere erano salite ad altissima rinomanza furono tutti (come dopo il famoso sacco di Roma) costretti a cercare asilo altrove, e come i cittadini divenuti già impotenti a spendere in opere di lusso; avessero di buono se supplir potevano agli ordinari bisogni della vita.

Lungo tempo i Milanesi durarono in tali miserie, nè a troncarne le cagioni valse la pace, chè l' ingordigia degli Spagnuoli e l' orgoglio di Carlo V se non peggiorarono, certamente non alleviarono le condizioni loro. Il Guicciardini (1) esponendo lo stato nel quale si trovava a que' giorni Milano conchiude, « che » que' cittadini facevano compassione non potendo più reggere » agli aggravi ed alle insolenze degli Spagnuoli. Molti cercavano » di fuggire occultamente, perchè il farlo palesemente era proi- » bito, ma i soldati che se ne erano avveduti tenevano legati » in casa le donne ed i fanciulli in ostaggio. Però tutte le bot- » teghe di Milano stavano chiuse; ciascuno aveva occultate in » luoghi sotterranei o altrimenti reconditi le robe delle botteghe, » le ricchezze delle case e ornamenti delle chiese. Donde era » sopra modo miserabile la faccia di quella città, miserabile » l' aspetto degli uomini ridotti in somma mestizia e spavento: » cosa da muovere ad estrema commiserazione ed esempio in- » credibile della mutazione della fortuna a quelli che l' ave- » vano veduta poco innanzi pienissima di abitatori e per la ric- » chezza dei cittadini e per il numero infinito delle botteghe

» ed esercizi, per l' abbondanza e dilicatezza di tutte le cose
» appartenenti al vitto umano e per le superbe pompe e son-
» tuosissimi ornamenti così delle donne come degli uomini e
» per la natura degli abitatori inclinati alle feste ed ai piaceri
» non solo piena di gaudio e di letizia ma floridissima e felicis-
» sima sopra tutte le altre città d' Italia ».

Tale descrizione spiega chiaramente la cagione per cui rimasero interrotti molti edifizi che si erano incominciati ad innalzare e la scarsezza dei nuovi. Non è però sempre lecito attenersi così strettamente alla parola che una eccezione opposta non la colga in fallo, e questa diviene probabile parlandosi di una città com' era Milano a que' giorni. Eccezioni si danno, e per non dire di molte, ce ne cade in acconcio una che invero sarebbe male il tacerla, trattandosi di un edifizio che di poco precede l' epoca di cui discorriamo, il quale per la sua venustà ed eleganza pochi ne ha che lo superino.

L' insigne monastero di vergini denominato il maggiore o di S. Maurizio, la di cui chiesa vedesi tuttavia nel corso di Porta Vercellina, riconosce per fondatore il Longobardo Re Desiderio, e per tale lo riconobbe l' altro re Arduino in un suo diploma del 1002 a favore dell' Abate di S. Ambrogio alla di cui vigilanza e pietà raccomanda quel chiostro (2). Non sorprende che un edifizio di un' origine così remota presentasse ne' primi anni del secolo XVI tale e tanto deperimento da consigliare le monache a costruire nuovamente la chiesa. Si è molto disputato sopra quale degli architetti che vivevano a Milano intorno al 1520 fosse caduta la scelta, mentre le opinioni del Torri, del Lituada e del Sormanni che lo dissero disegnato da Bramantino, sono combattute dall' epoca che non si combina con l' altra nella quale si sa che il tempio fu consacrato. Noi per altro non vogliamo per questa sola ragione accusare di errore que' tre eruditi; chè mentre concederemo che Giangiacomo Dolcebono, come dicono i moderni storici, desse compimento alla fabbrica, non lasciamo di dubitare che quest' architetto non facesse che seguire il disegno lasciato da Bramantino nel 1503, come troviamo notato anche in un antico manoscritto (3). Argomento che non è privo di tutto il fondamento, facendoci a

considerare la maniera nella quale è condotta la chiesa, la quale associandosi allo stile Bramantiano sarebbe anzi una testimonianza di più del successivo procedimento di questo in Milano. La chiesa del Monastero Maggiore è un vero gioiello, e ad essa convengonsi in un certo senso que' medesimi encomii che Michelangelo usava guardando alla chiesa dei Frati Minori di S. Miniato di Firenze.

Ma citata questa chiesa ci arrestiamo nel nostro racconto, che purtroppo non si rintracciano edifizi di gran mole innalzati dopo il 1520 a Milano i quali indichino quell' amore che si aveva alla scuola di Bramante la quale aveva dati grandi architetti all' Italia e tanti edifizii degni di altissima rinomanza alla capitale di Lombardia. Le condizioni infelici nelle quali erano tutte le arti dopo la metà del secolo XVI fra noi agivano, com' è da ritenere, anche sopra Milano; anzi le vicende nelle quali si era trovata la città nelle ultime guerre contribuivano a far sì che la corruzione del gusto fosse là anche più estesa che altrove. Tutti que' maestri che avrebbero potuto tenervela lontana o almeno moderarla erano tutti partiti, ed il tempo che passò prima che ritornasse la calma fu anche cagione che molti morissero esuli dalla loro patria. Que' pochi che rimasero benchè derivassero il loro stile dall' antica scuola, poco si curarono d' imitarla rendendosi piuttosto ligi al gusto che dominava. Prendeva questo la sua origine dal lusso e dalla magnificenza smodata che la corte spagnuola spiegava; la quale magnificenza, smungendosi da quel governo gran parte delle sostanze dei cittadini, si restringeva a risplendere nelle pubbliche feste e nelle solenni rappresentanze. E ciò sarebbe stato poco se da questo costume non fosse derivato il falsare, ed il guastarsi che fece il senso morale non solo nelle civili cose, ma nelle domestiche eziandio, perchè gli spagnuoli che furono i propagatori di questo fasto borioso e superbo non cessarono dal fomentare fra le classi più distinte principii di un falso onore, e di un falso decoro, e corruttori si eressero nell' interno delle famiglie dei sentimenti di paternità, e di eguaglianza fraterna da farsi ritenere nemici ad ogni civile virtù. Simili elementi non rendono alle arti che una meschina vitalità, imperocchè manca loro lo scopo

precipuo per saldarsi, riesiedendo questo nella estensione, nella giusta e variata ragione dei concetti; e nella perfetta armonia di tutte le parti con l' insieme. Condizioni che malagevolmente si ottengono dove non si abbia altra guida che l' apparato della ricchezza; il quale appaga la vista ed anima l' immaginazione, per cui con tali mezzi quello stile non può avere che una esistenza fugace comechè difettoso di razionale fondamento.

È certissimo che non avendo più Milano architetti di un valore paragonabile a que' che operavano nel finire del secolo precedente, dovè S. Carlo levato alla cattedra pontificale di Milano, far ricorso fuori per dar opera ad innalzare nuove chiese e restaurare le cadenti. Tornava S. Carlo in patria dopo avere governato alcune delle più illustri città dello stato della chiesa, e lasciato dovunque memorie insigni della sua pietà, e munificenza. Trovandosi egli Legato in Bologna aveva molto da vicino conosciuto il Tibaldi il quale conduceva, come si disse altrove, di suo disegno il palazzo del Cardinal Poggi. Poco dopo che S. Carlo fu a Milano scorto di quanto profitto sarebbe riuscito il promoversi l' amore delle belle arti fino allora illanguidito dalle passate luttuose vicende, invitò Pellegrino a condurvisi, e questi dopo aver dato ordine ai suoi negozi partì da Bologna e giunto a Milano fu accolto con ogni dimostrazione di affetto dal santo Cardinale, e di stima dai cittadini essendo già precorsa la fama del suo valore.

Non faremo parola dei suoi studi, e dello stile al quale inclinava, avendone già altrove discorso; restringendoci solo a considerare che se licenzioso alquanto appare a Bologna, non lo è meno in alcune fabbriche di suo disegno condotte a Milano. La qual cosa oltre i motivi addotti può essere anche derivata da quella specie di dittatura alla quale salì dopo scorso poco tempo di sua dimora in questa città priva di architetti che potessero con lui competere. E quando infatti ne sorse alcuno che poteva stare al paragone del Tibaldi, ei non dubitò di mettere in disamina le opere che in duomo aveva condotte. Severi giudizi si pronunziarono dal Bassi e dai principali architetti d' Italia e non valsero le sue difese a rimoverli.

Si sarebbe però in errore giudicando Pellegrino dalle accuse apposte alle sue opere in duomo; chè altre dimostrano il contrario e fan chiaro che quand' egli il volle seppe anche comparire più corretto che in quelle non sia. Ed invero il Vignola il quale lo trattò più acerbamente di tutti, ne avrebbe certamente concepita un' opinione più vantaggiosa di quella che esprime, all' aspetto della chiesa di S. Fedele dal Tibaldi con suo disegno innalzata.

Compreso S. Carlo da grandissima stima verso la nascente Compagnia di Gesù, non andò guari tempo che, incominciandosi questa ad estendere in molte città d' Italia, desiderasse di fondar nella sede principale della sua diocesi un collegio ed una chiesa dedicata a S. Fedele incaricando dell' occorrevole Pellegrino Tibaldi.

Postosi all' opera diresse tutto il suo studio a dare alla facciata di questa chiesa un aspetto tanto grandioso quanto magnifico. Per una larga gradinata si ha l' accesso alla porta maggiore; seguita da ambedue i lati da uno zoccolo altissimo sul quale s' innalzano cinque intercolonnii corintii ripetuti da altrettanti superiori d' ordine composito compiendo il tutto il fregio, la cornice e l' architravatura in cima alla quale spicca il gran frontone triangolare. Il Milizia, non ostante le lodi con cui quest' opera fu coronata, non si trattenne dal biasimare alcuni sconci ai quali non possiamo non consentire quand' essa si giudichi non dall' insieme, ma dalle parti certamente non esenti da alcuni difetti.

Corrisponde coll' esterior carattere di questo tempio anche l' interno disposto ad una sola nave con colonne isolate sopra piedestalli d' ordine corintio. Ergesi nel centro la calotta, e fronteggia il tutto lo spazioso suo abside (4).

Ebbe altresì luogo di far mostra il Tibaldi di suo valore quando i Milanesi, onde intercedere da Dio la cessazione della peste, si proposero nel 1576 d' innalzare un tempio a S. Sebastiano trasportandovi l' immagine che dal 1383 si venerava nella chiesa di S. Tranquillino. S. Carlo che aveva promossa quest' opera animava l' architetto a far cosa degna di lui, ed i cittadini largheggiando in copiose elemosine gliene appianavano la via.

La innalzò egli sopra di una pianta circolare ornandola esternamente di lesene binate d' ordine dorico, ergendovi un attico praticabile e superiormente la cupola. Le tre porte che danno ingresso al tempio le ornò magnificamente corrispondendo il tutto all' aspettazione che già di lui si aveva. Ma come l' edifizio sorgeva in una delle parti più popolose della città, così la preferenza che si dava a quella posizione a paragone delle altre produsse che acquistato lo spazio da molti, le case che si fabbricarono intorno al tempio pregiudicano all' aspetto maestoso che avrebbe presentato quando fosse stato isolato. Si è più volte conosciuto il difetto e non sono mancati progetti che insinuavano a distruggere quelle case. Sono questi facili a proporsi, ma altrettanto difficili ad attuarsi dove colpiscono l' interesse e la comodità di cittadini, i quali avendo stanza in questi luoghi sono verisimilmente anche dei più agiati della città. Son essi talvolta i primi a promuovere la remozione d' una o altra cosa che deturpi il civico ornamento, ma quando poi s' avvedono che ne deriverà loro anche il più lieve danno, con quella facilità medesima con cui proponevano l' emenda fanno insorgere ostacoli tali che le cose rimangono nello stato antico. Poco più o poco meno si può applicare quest' argomento alla chiesa di S. Sebastiano (5).

Queste che Milano pregiava per le principali opere del Tibaldi gli agevolarono la via a sempre nuovi ed importanti incarichi.

Passiamo di volo il disegno della gran porta dell' Arcivescovado che Pellegrino condusse nel 1575 per ordine di S. Carlo; il lodatissimo piano dell' attigua canonica (6), il palazzo Cusani nella contrada di S. Paolo, la chiesa di S. Protaso ad Monacos la cui facciata d' ordine jonico disegnata dal Tibaldi per ordine del Cardinal Federico Borromeo contiene un vestibolo aperto con colonne isolate che mette alla medesima chiesa di recente restaurata ed abbellita dall' architetto Gaetano Vaccani; e diremo solo che nel palazzo fabbricato da Leonardo Spinola nel 1591 è d' invenzione di Pellegrino il cortile a due ordini jonico e corintio (7); e che molte altre opere si potrebbero citare come a lui attribuite dalle Guide ma che invece sono state condotte dai suoi discepoli o imitatori.

Eccettuiamo fra queste la chiesa del Santuario di Rho che sebbene incominciata dal Tibaldi ebbe tali e tanti cangiamenti da aversi ora per una di quelle chiese nella quale piuttosto che seguire il suo stile si appressa alla palladiana del Redentore di Venezia. Ma quando bene si considerino la pianta ed i profili si rileverà che ad onta di tutte le anzidette intromissioni (fra le quali la facciata condotta nel finire del passato secolo dall' architetto Leopoldo Polak) conserva la chiesa di Rho lo stile del Tibaldi (8). Così avviene delle opere di quest' architetto le quali possono studiarsi quanto si voglia per imitarle, ma quell' originalità creatrice che animava i suoi concetti non è molto facile e tanto meno generale raggiungerla. Non ostante che lo stile seguito da Pellegrino appaia talvolta licenzioso, rivela però sempre l' uomo nato per innalzare la sua fama mediante le arti del disegno. I Caracci, lo qualificarono il Michelangelo riformato, appunto perchè trovarono in lui un ingegno molto analogo a quello dell' insigne maestro, perciò lungi dallo stile seguito dai servili suoi coetanei.

In Martino Bassi trovò Pellegrino il principale suo oppugnatore, il critico severo delle opere che s' innalzarono di suo disegno in Milano. Martino godeva molta riputazione per uno studio assiduo che aveva fatto di Vitruvio. Era uomo che aveva una corrispondenza estesissima cogli architetti principali d' Italia e con Palladio singolarmente; era uomo infine che le opposizioni che metteva in mezzo le esprimeva con molta moderazione per cui dove critica non evvi certamente a temere di ravvisare passioni, e molto meno animo perverso.

Non può quindi revocarsi in dubbio che dei coetanei del Tibaldi e di Martino Bassi non fossero che ben pochi quelli che con loro potessero competere, ma facendoci d' altronde a paragonare le opere dell' uno e dell' altro non esitiamo a convenire che il Tibaldi superava il Bassi nel senso pratico quando all' opposto le opere dell' altro manifestano superiore sapienza statica. Se non vi fosse di Martino che il solo disegno della basilica di S. Lorenzo basterebbe questo a porgerne la più chiara dimostrazione.

Non conosciamo basilica a Milano di un' origine tanto remota quanto questa. Un incendio avvenuto nel 1071 la distrusse ed il cronista Arnolfo amplificandone, forse, il danno, dice *che non eravi a Milano edifizio più bello.* Qual egli si fosse, non avendosi altra testimonianza che questa, non ci studieremo d' indagarlo, bastandoci l' affermare esser stata cura dei cittadini il consacrare sulle fondamenta dell' antica una nuova basilica al santo martire, attenendosi però a dimensioni più ristrette di prima. Il tempo che occorse fra l' innalzarla e l' arrivo di S. Carlo a Milano l' aveva già ridotta a tale e tanto deperimento che il Santo Vescovo venne nell' avviso di riedificarla, mettendosi di concerto coi canonici ed eccitando la pietà dei fedeli a concorrere alle spese con larghe elemosine. Se ascoltiamo il Lituada, il Torri e qualche altro storico contemporaneo, ci dicono che S. Carlo si diresse anche questa volta come aveva fatto tutte le altre al Tibaldi per il disegno della nuova basilica di S. Lorenzo; ma abbiamo tanto in mano da non dubitare che costoro caddero in errore essendo stato scelto a condurre l' opera Martino Bassi da Soregno. Ignorasi la ragione perchè si desse in tal circostanza la preferenza a lui piuttostochè al Tibaldi. Ma avendo sott' occhio il disegno della cupola di questa chiesa delineato e sottoscritto dal Bassi, sembraci che con ciò restino sopite tutte le incertezze dalle quali possono essere stati indotti i citati storici dalle volgari tradizioni (9).

Postosi dunque Martino Bassi ad ordinare l' interno di questa basilica non tardò a conoscere che dovendo egli profittare dell' antico piano, era d' uopo che restringesse alquanto le sue idee, locchè non accade quando l' architetto sia sciolto da simile legame: ma essendo il Bassi peritissimo nell' arte che professava, seppe nondimeno difendersi dalle accuse dei malevoli e degli invidiosi i quali poco misurando le esigenze richieste dagli ordinatori, non cessarono di riprendere alcuni difetti i quali non potè l' architetto evitare costretto come era a tenersi in certe proporzioni dalle quali le fondamenta della fabbrica antica non gli permettevano di scostarsi. Fece il Bassi basare tutto il suo edifizio in un ottagono formato da quattro grandi archi e quattro minori, i primi con nicchioni ornati da doppi portici

sovrapposti gli uni agli altri, ed i secondi con un altro arco, il tutto di ordine dorico con pilastri; la cornice dei quali gira entro i nicchioni suddetti e forma il corpo dell' edifizio sopra cui un' altra dorica cornice con triglifi che serve d' imposta alla maestosa cupola che compie l' edifizio. Una specie di cornicione che dovrebbe girare d' intorno alla cupola rimane in alcuni punti sospeso dai sostegni delle antiche quattro torri lasciate a rinforzo della non ordinaria spinta della stessa cupola e fatta ingegnosamente dall' architetto traforare per il libero passaggio a tutto il giro della chiesa (10).

Descritta la basilica come può farsi senza un disegno, che ne faccia a colpo d' occhio comprendere il concetto, confidiamo che ciò nonostante rimanga il lettore persuaso che l' ardito concepimento del Bassi dovesse far temere i rettori che la fabbrica non si compisse senza correre pericolo o di fenditure, o di rovina. Per la qual cosa essendo essa arrivata sotto al cornicione della cupola, dando i rettori ascolto alle voci che circolavano, ordinarono al Bassi di sospenderla finchè non si fosse conosciuto se tanto il già fatto quanto il da farsi stimavasi solido in guisa da dileguare gl' insorti timori. Quanto ne rimanesse l' architetto rattristato può facilmente immaginarsi. Diedesi perciò a tutt' uomo a sventare le nate incertezze ma per quanto ei si studiasse dovette passare gran tempo prima che le sue ragioni fossero accolte dai rettori in modo da permettergli di continuare la sospesa opera. Guido Mazzenta che faceva parte di loro, come il più istruito nelle discipline architettoniche, diceva dubitare se gli otto pilastri per esser solo di once trentatrè nella maggiore grossezza potessero essere bastevoli a sostenere sì gran mole; tanto più che sono di potenza disunita per la quantità degli angoli: che l' arcone per esser largo sole once trentatrè fa dubitare se possa essere sufficiente a sostenere l' imposta ed il resto della tribuna, *tanto più che le torri che contrastano sono fracide e marce:* se non avendo la tribuna opposizione alcuna la quale contrasti al suo centro per diretta linea potrà chiamarsi sicura; se il posare gli angoli dell' ottagono della tribuna sopra il vuoto dell' arco e fuori del diritto del pilastro sia cosa

non solo lecita per le regole d'architettura ed usata dagli antichi e dai buoni moderni, ma ancora poco pericolosa e se abbia decoro ancorchè sia stata usata dagli architetti dell'età di mezzo; se le due mensolette poste sopra gli archetti possono sostenere la soffitta di quella projettura la quale va a trovare la faccia dell'ottagono anzi la imposta stessa della tribuna: se può dubitarsi che la chiesa sia per difettare di luce non avendo altro lume che dalla lanterna e da alcune poche finestrelle sotto i portici e se sia bene il fare un ordine di finestre sopra il cornicione: se la volta la quale è di braccia 40 di diametro ed alta a proporzione basterà farla larga once 15 o 18 computando un ordine di mezze colonne che ha da camminare di fuori per sostenere il tetto come si vede disegnato: se sia meglio di fare la cupola di sesto acuto, ovvero di quarto, ovvero di mezzo tondo, e se si creda di farla doppia o semplice. Non tralascia finalmente di considerare che essendo la pasta della pietra colla quale è stata edificata la chiesa di arena così poco soda che in alcune parti si frange colle dita possa questa dirsi pietra viva e per conseguenza se sostenga doppia gravità della cotta.

A tutte queste domande rispose il Bassi sapientemente in guisa da dileguare i timori in cui erano i rettori caduti successivamente ai discorsi che si tenevano intorno alla poca sodezza; imperocchè non andò guari tempo che ripigliata l'opera si conobbe l'insussistenza delle anzidette critiche (11).

È però anche a riflettere che le molte amarezze che ebbe il Bassi sostenendo questo contrasto pregiudicarono moltissimo la sua salute per cui prima di vedere compiuto l'edifizio morì nell'ancor verde sua età di 49 anni.

Il Bianconi nella Guida di Milano se da un lato non disconosce i pregi del disegno di questa basilica, non tralascia dall'altro di rilevarne i difetti concludendo dovere i giovani architetti astenersi dal copiare tali opere per non cadere in questi essi pure. Nè sapremmo dargli torto; ma è d'altronde da notare che se i disegni di questi maestri non vanno copiati debbono però studiarsi per la sapienza di statica e per un ardimento così risoluto che è difficile trovare simili esempi in opere precedenti. Perchè induceva tanti timori di poca saldezza

l'opera del Bassi? Perchè appunto non si comprendeva come con gli elementi che sembravano inetti a reggere un peso così enorme potessero invece stimarsi bastevoli. Appunto perchè gli studi delle scienze applicate alla meccanica ed alla statica non avevano ancora fatti tutti que' progressi che si verificarono all' epoca dei Boromini, dei Bernini, dei Guarini i quali colle loro opere fecero maravigliare il mondo intero superando lo stesso Michelangelo che coprì col Panteon la cupola di S. Pietro. Ma non si restringe il valore del Bassi alla sola statica chè va anche considerato nella maniera che ei tenne ordinando il piano della basilica. Andava essa anticamente divisa in tre o quattro chiese delle quali rimane unicamente quella dedicata a S. Aquilino martire con un vestibolo che comunica colla pubblica via. Fu merito del Bassi lasciarla esistere, quando un altro architetto per dare maggior estensione all' edifizio e per evitare ogni imbarazzo l' avrebbe distrutta; così l' esistenza di lei e degli altri vani corrispondenti alle altre antiche chiesette che formavano un intero corpo colla basilica di S. Lorenzo appoggiano fortemente un' opinione espressa dal dotto monaco Abate Fumagalli intorno alla sua origine (12). Ad onta di tutte le dispute insorte intorno alla metà del passato secolo fra gli eruditi lombardi, sostiene egli non trovare edifizio che più di questo corrisponda al formato delle antiche terme. Lo deduce dalla pianta da lui fatta delineare dal Marchese Luigi Cagnola la quale nelle anzidette cappelle presenta tutti que' compartimenti corrispondenti alle terme delle quali o si conservano gli avanzi o gli antichi scrittori ce ne hanno lasciate le descrizioni. Lo deduce da Ausonio, poeta del quarto secolo, il quale nel suo elogio di Milano ci dice che dov' è S. Lorenzo era un circo, era un teatro, erano templi, palazzi regi, era una zecca, erano bagni dedicati a Massimiano Erculeo ed ornati di marmorei peristilii, era doppio giro di mura per l' ampliata sua estensione con un vallo esterno, era tutto infine che poteva pareggiarla a Roma (13). Ma di tutti questi edifizi non avvi, oltre i vani delle antiche cappelle, altro ragguardevole resto di tanta magnificenza che possa additarsi fuorchè le sedici colonne di marmo bianco che sono tuttavia laterali alla basilica di S. Lorenzo. Il lodato

monaco Fumagalli stima che queste formassero parte della facciata delle terme le cui logge si estendevano in quel medesimo spazio intorno a cinquanta braccia milanesi. Una gradinata ne agevolava l' ingresso che si aveva per una gran porta, la quale introduceva nell' interno del cortile, ornato anch' esso di portici rettangoli. Locchè si è anche potuto meglio argomentare dalla scoperta che si è fatta alcuni anni sono di parecchi muri i quali essendo aderenti manifestano d' altronde com' essi erano stati innalzati per far parte di tutto questo colossale edifizio. L' epoca alla quale poi può farsene ascendere la costruzione è indicata verisimilmente dallo stile medesimo delle colonne. Le basi sconciamente unite in un pezzo col tronco inferiore, il carattere dei capitelli corinti, le modanature dell' architrave con pochissimo rilievo, la decorazione della porta interna che dà accesso alla cappella di S. Aquilino, e finalmente la poca accuratezza della costruzione accennano alla decadenza, e forse all' impero di Lucio Vero. Tale ipotesi non recherebbe quell' ostacolo che si crede all' altra antica tradizione, cioè che quest' edifizio sia stato ampliato e compiuto dall' altro imperatore Massimiano Erculeo a cui fu dedicato quando da Roma trasportò in questa città la sede dell' impero; anzi dirò che la rende più certa.

Considerata l' importanza di questo monumento e la cura adoperatavi dal Bassi onde con moderno disegno tutte le parti indicassero l' antico loro ufficio, non possiamo passare sotto silenzio come i milanesi gelosi di conservarlo ostarono strenuamente alla volontà del governatore D. Ferrante Gonzaga il quale decretava di distruggerlo. Correva quell' epoca in cui studiavasi egli di ornare la città in guisa di ricevere onorevolmente l' infante D. Filippo destinato da Carlo V al governo di Milano. Ed a questo fine come si erano distrutti molti altri edifizi per ampliare delle piazze, e mettere in bella ordinanza le strade, volevasi fare altrettanto della basilica di S. Lorenzo, locchè fu potuto evitare egualmente che si è evitato ogni qualvolta è venuto in pensiere il medesimo progetto.

Gareggiavano col Tibaldi e con Martino Bassi, Giuseppe Meda e Fabio Mangone architetti ambedue notissimi a Milano,

ma poco fuori, non avendo lasciate opere che in patria e nelle vicinanze.

Il Meda ebbe principalmente occasione di farsi conoscere innalzando di suo disegno nel corso di Porta Orientale il Seminario che S. Carlo nel 1570 aveva destinato all' educazione dei giovani ecclesiastici della sua diocesi. Opera la quale benchè non vada esente da molti di que' difetti in cui cadevano generalmente tutti gli architetti di quest' epoca non lascia di farsi ammirare per la sua grandiosità singolarmente considerata nel cortile che di tutte le parti che la compongono è certamente la più pregevole. Infelice intromissione a quest' edificio disegnato dal Meda è la gran porta che dalla parte del Corso dà ingresso al Seminario, fattavi aprire dall' Arcivescovo Alfonso Litta e disegnata dal Richini, il quale seguendo il suo gusto corrotto la fece fiancheggiare da due cariatidi; del qual abuso non si finirebbe mai di biasimare gli autori. Non è questo il solo luogo dove il Richini, non facendosi riguardo di associare uno stile con l' altro, alterasse quasi affatto l' originale concetto ch' egli era chiamato a compire. Non vogliamo francamente affermare che ciò sia del Collegio Elvetico, incominciato ad innalzarsi anch' esso sotto gli auspici di S. Carlo nel 1579 con disegno di Fabio Mangone, ma certa cosa è che al suo interno, ordinato con tale accorgimento da Fabio, da far dire al Bianconi, che i cortili tanto eran belli che sembravagli di passeggiare sotto i portici di Atene fabbricati nei felici tempi di Pericle, o in quelli di Roma ai tempi di Augusto; non corrisponde affatto la barocca facciata disegnata dal Richini (14).

Se il tempo che richiedeva la vastità di questa mole non acconsentì al Mangone di vederla compita, non è perciò che sia la sola opera cui egli avesse parte, chè Milano altre ne possiede da lui condotte a perfezione. È di suo disegno per esempio lo Spedale dei Mendicanti la di cui origine rimonta a quell' epoca nella quale i due Cardinali Borromei zio e nepote si emulavano, studiando a qual di loro riusciva di maggiormente sovvenire ai bisogni morali e materiali della loro patria e diocesi. Il Cardinal Federico erasi fra molte altre cose studiato di raccogliere quanti più codici e libri rari gli erano venuti alle mani

impiegando somme ingentissime ad acquistarli. Richiedevano essi un degno collocamento ed a quest' uopo si rivolse nel 1609 a Fabio onde s' incaricasse del disegno di un' aula atta a contenere ordinatamente e decorosamente una sì eletta e preziosa suppellettile. In quest' aula, alla quale il suo fondatore attribuì il nome di *biblioteca Ambrogiana*, l' architetto praticò uno stile grave e severo, qual vuolsi che convenga a tali edifizi tutto che una ragionata magnificenza e ricchezza negli ornamenti non andasse negletta nelle romane biblioteche. Fu altresì con tanta sapienza ordinata che il Cardinal Federico il quale aveva suggerito al Governatore Spagnuolo di fondare un' Accademia di disegno ed egli non avevagli dato ascolto, trovò qui il luogo opportuno per supplire, e così ad una beneficenza ne accoppiò un' altra.

Il Bianconi considerando le aule di questa biblioteca affermava non esservi stato a Milano architetto che meglio del Mangone avesse saputo adattare lo stile all' uso degli edifizi e delle ubicazioni ove s' innalzavano, essendo riuscito a concepire una così bella fabbrica sopra la più bislunga e stretta area che vedere mai si possa. E tal pregio è dimostrato anche più chiaramente da un disegno che esiste nella biblioteca Litta del distrutto tempietto jonico tetrastico che vedevasi nel giardino del monastero di S. Ambrogio dove aveva dato saggio di non comune intelligenza d' imitazione greco-romana.

Negli edifizi dei tempi di cui discorriamo non è raro osservare molta magnificenza e grandiosità, ma non è altrettanto facile il vedervi accoppiato quel carattere di leggerezza ed eleganza che formava il merito principale degli architetti precedenti. Dove poi tutte queste doti non si accoppiino fra loro difficilmente il disegno può essere lodato quanto gli converrebbe se tutte le comprendesse. La piccola serie dei più famigerati architetti milanesi non procede per ora oltre il Mangone, mentre dopo di lui le opere più insigni si vedono in gran parte confidate a quel medesimo Galeazzo Alessi perugino del quale abbiamo altrove discorso. La vastità, la copia e l' importanza loro manifestano chiaramente il grido che aveva il suo nome in tutte le capitali dell' Italia superiore.

Genova, come vedremo a suo luogo, le superava tutte in ammirarlo; ciò nondimeno anche Milano fece conoscere l' estimazione in cui l' aveva.

Encomiavasi primieramente il disegno della chiesa di San Paolo, lasciando al Cerano l' altro della sontuosa e capricciosissima facciata (15). Ma questo era soggetto ben da poco per un architetto che già stimavasi atto a far cose tanto maggiori. Non poteva perciò a lui presentarsi occasione più favorevole della conoscenza che fece del dovizioso Tommaso Marini. Genovese di nascita erasi fino dal 1525 condotto a Milano ed aveva addoppiato il ricco suo patrimonio colla percezione degli utili sui pubblici dazi. La sua ambizione richiedeva che albergasse in uno dei più magnifici palazzi della capitale, e non trovandone vendibile alcuno degno di lui, confidò all' Alessi un tal suo desiderio. Corrispondendovi l' architetto ne delineò uno così splendido e magnifico che il Marini temette ch' egli volesse prendersi giuoco di lui; per la qual cosa punto nell' amor proprio non rallentò un istante a far conoscere a Galeazzo possedere egli modi anche più estesi dei creduti, e che non solo questa ma una spesa tanto maggiore poteva sostenere, per cui quello che prima non era che un progetto tostamente si convertì in atto. Lieto l' Alessi di avere finalmente raggiunto un incarico che poteva acquistargli gran nome e larghissimo profitto in Milano non si arrestò dal fondare prestamente questo palazzo in guisa che fosse in isola innalzandolo fino al terzo piano, col primo d' ordine dorico piantato sopra d' uno zoccolo continuato con un secondo all' infuori sotto le colonne sporgenti per due terzi dalla muraglia che serve di piedestallo e l' ultimo analogo ai due primi. Le finestre che ne hanno al di sopra un' altra più piccola, sono ornate con colonnette joniche bugnate con cornici caricate e sporgenti più delle colonne. Il second' ordine è jonico con lesene scannellate, ed alla finestra fu aggiunto un frontone tagliato: le dette finestre sono anch' esse accompagnate da finestruccie superiori come le altre. Il terzo ordine ha per pilastri una specie di termini muliebri con di qua e di là delle teste ed una mensola portante la cornice superiore più sbalzata delle altre due inferiori. Finalmente un parapetto copre il pendìo del tetto e corona l' edifizio.

L' interno è formato da portici con colonne, e vi si ammira una perfetta armonia coll' esteriore per ricchezza e profusione di ornati (16).

Da questa breve e semplice descrizione può aversi un' idea precisa dello stile seguito dall' Alessi, il quale non essendosi mai scostato dal michelangelesco si restrinse a modificarlo consentendolo l' occasione, non mai però a cangiarlo. Tale appare nella chiesa di S. Vittore al Corso innalzata con suo disegno nel 1560. La vastità del suo concetto non permise che la chiesa si terminasse stante l' intollerabile spesa che richiedeva; e se non fosse andato a vuoto, ci dice il Villa nella sua descrizione delle sette chiese stazionali, era suo pensiero di farla precedere da un vestibolo rettangolare corintio architravato e da portici laterali. Ma come di tutto questo non rimane che la memoria siamo costretti di appagarci della sola facciata della chiesa, alla quale ha presieduto l' Alessi che nella sua semplicità offre un curioso contrasto coi tritumi di cui si compone l' altra già citata di S. Celso. Non potendo egli dar luce al lungo corpo della chiesa di S. Vittore e non volendo d' altronde guastare con delle miserabili lunette la lunga volta a botte si limitò ad aprirvi una gran finestra semicircolare e superiormente un fastigio corrispondente alla pendenza del tetto. La pianta interna di questa chiesa rappresenta una croce greca divisa a tre navi. Nel centro dove le braccia della croce si distendono vedesi la cupola, come le due navi minori si compiono semicircolarmente, ed in fondo innalzasi lo spazioso abside (17).

Non la finiremmo qui di citare le opere che si dicono dell' Alessi in Milano se non sapessimo di dovere ragionare di lui discorrendo di Genova.

Nell' età in cui egli viveva pochissimi architetti lo superavano. E ciò gli concede anche molto maggior gloria che non avrebbe meritata se fosse nato prima. E convien notare altresì che mai le occasioni non furono così copiose ed importanti come negli ultimi anni del secolo XVI nell' Italia superiore. La differenza tra il costume d' allora, e quello de' tempi nostri ha fatto ritenere esser questa una delle ragioni perchè manchiamo di eccellenti maestri, e ciò appunto derivare dai mutati pubblici

reggimenti, e dalla sovverchiamente accresciuta cupidità dei traffici, dalla mattezza d' intemperante lusso, dalle ricchezze private le quali un tempo si spendevano in costruire palazzi, in erger templi ed ornarli di nobili statue e di squisite pitture, mentre ora vediamo in frivolezze e baie ed in femminili mollezze perdersi e consumarsi quanto nelle arti profondevasi. Si accagionano eziandio la diversità dei governi, e cento altre cose vanno di bocca in bocca spacciandosi onde scusare la presente inerzia ed ignavia. Ma se rifletteremo seriamente donde derivi tal mancanza di maestri, si vedrà ciò accadere dall' amor vero che gli antichi professavano alle arti, il quale li animava a non produrre opere se prima non avevan queste raggiunta la maggior possibile perfezione, non misurando il premio ma l' onore che loro ne derivava. Abbiamo citato altrove l' esempio di Leonardo, il quale sebbene cortigiano di Lodovico, mancò talvolta quasi del necessario. Ciò non è nuovo nelle vite degli artisti, che anzi è ben raro trovarne dei favoriti dalla fortuna. Queste arti non è da sperarsi che risorgano se prima non si faccia più conto dell' onore che dell' utile. I tempi ponno cangiare, ma qual frutto ne avremo noi non educando prima artisti atti a ritornare le arti nell' antica loro riputazione? Cosa avrebbero fruttato i secoli di Giulio e di Leone, se non fossero contemporaneamente vissuti Benvenuto, Michelangelo e Raffaello, i quali trovandosi già esercitati nelle arti del disegno dierono coi loro mecenati rinomanza al secolo?

Ma tralasciando ogni altra considerazione che ci trasporti fuori del nostro argomento, e rifacendoci all' Alessi scorgiamo che morendo egli poco prima che tramontasse il secolo XVI (1572), già l' architettura cominciava a correre pazzamente in traccia di fantastiche novità; si caricava di mille frastagli, ingenerava infine *il barocco*, parola non altro denotante che eccesso; e l' eccesso fu veramente la colpa in cui a chiusi occhi si precipitò.

Vincenzo Soregni fu dopo l' Alessi uno de' primi architetti milanesi di questo numero.

Il Collegio una volta de' Nobili signori Conti, Cavalieri e Giudici della città (ora congregazione centrale) posto nella

piazza dei Mercanti, incominciato ad innalzarsi per ordine del Pontefice Pio IV e terminato dal Soregni ci somministra un'adeguata idea del suo stile. Le binate colonne doriche infisse ad alti piedestalli con intermedi balaustri; i pilastri a foggia di termini con capitelli jonici, le finestre e le porte con frontoni spezzati, ed i più capricciosi e bizzarri ornamenti ci dicono tutto in poco. Nè aspettisi che diversamente si diportasse nei disegni della chiesa di S. Angelo, e nel Palazzo di Giustizia che il Pirovano gli attribuisce (18), nei restauri ed accrescimenti della chiesa di S. Sempliciano (19) che dappertutto spira il medesimo stile.

Per quanto però egli a questo inchinasse, lo supera in barocchismo nella parte ornamentale Francesco Ricchini il quale nel compiersi del secolo XVI ne toccava l'apice. Accadeva a lui ciò che generalmente si vede nell'introdursi d'una qualunque artistica riforma, chè, dove più dove meno, senza accorgersene si cade nell'eccesso contrario. Volgendo lo sguardo al palazzo di Brera principale fatica del Ricchini vi si scorge certamente uno stile licenzioso, uniforme a quello da lui adoperato nei palazzi Litta, Annoni, Durini e nelle chiese di S. Antonio, di S. Giovanni delle case rotte, di S. Maria della Porta e nella chiesa di Busto Arsizio da lui condotta a compimento, ed in tante altre fabbriche citate dalle antiche e dalle moderne Guide di Milano. L'architettura del palazzo di Brera è soda e magnifica: l'interno cortile ha portici sotto e sopra formati da colonne binate con sette archi nei lati maggiori e cinque nei minori. Dorico l'ordine inferiore, jonico il superiore con basamento e pilastri corrispondenti ai vani sottoposti. Questa disposizione riesce a prima vista lodevole e grandiosa; ma considerata poi parte a parte non si può a meno di non rilevarvi que' difetti inevitabili alle condizioni architettoniche in que' giorni.

Nei diversi reggimenti ai quali andò soggetta Milano il gran palazzo di Brera, prima proprietà dei Gesuiti per concessione di S. Carlo, passò poscia ad essere destinato ad uso della Reale Accademia di Belle Arti, non conservandosi che la rinomatissima biblioteca. Il Piermarini fu incaricato di compire ciò che dal Ricchini erasi lasciato imperfetto, adattandolo al nuovo uso e tant'egli quanto gli altri architetti si studiarono di ridurlo come

ora vedesi senza pregiudicarlo nel concetto principale, per cui il merito di un' opera così colossale com' è il palazzo di Brera può dirsi esser tutto del solo Ricchini, come purtroppo fu tutta sua la colpa di uscire dallo stile da lui seguito in questo palazzo e nell' innalzare i portici dello spedale per adottarne nelle altre fabbriche uno molto più licenzioso e bizzarro insinuandone tacitamente la pratica ai suoi coetanei in modo che giunsero a superarlo in siffatti architettonici capricci.

La semplicità e nobiltà di stile sembrò a tutti costoro monotonia; si volle il trito e l' esagerato: una smania di novità entrò nell' anima di tutti: concepimenti troppo facili, tutti senza purità nè saviezza alcuna, sminuzzamento di parti, sovracarico di ornamenti, inimicizia giurata alla linea retta, colonne attortigliate e rotte, ordini uno sopra l' altro, volute, strie, festoni, cartocci, groteschi, cornici rotte dai frontoni e sul pendìo dei frontispizi sdraiate le statue, ammassi di stucchi, di panni, di fiorami, ecco quel che allora pareva bello. Il gusto prediletto della capitale si estese con altrettanta sollecitudine in tutte le città di Lombardia e come l' esempio l' aveva dato il Tibaldi a Milano così si diramò anche altrove. Non taceremo che di Pellegrino sono gran parte dei palazzi di villa posti nelle vicinanze di Milano per non ripetere ancora degli incarichi da lui sostenuti nelle città principali. È per esempio del Tibaldi il famoso palazzo innalzato da Tolomeo Gallio a Gravedona; è suo il Pliniano dei Giovio a Como (20), come suo il tanto rinomato Collegio Ghisilieri a Pavia e lo era pure la chiesa di Nostra Donna fuori di porta Cremona prima di essere stata soppressa e volta ad uso profano.

Ma se l' architettura si fosse contentata di non deviare dalle norme alle quali l' aveva condotta il Tibaldi, non ne dovremmo, come facciamo, deplorare tanto la decadenza; ma d' altronde lo stile da lui seguito doveva necessariamente cagionarla, perchè un eccesso conduce sempre ad un altro. Ciò che aveva operato Michelangelo per Roma lo fece il Tibaldi per la Lombardia e dagli imitatori dell' uno e dell' altro se ne ebbero corrispondenti conseguenze. Chè senza di ciò i Lodigiani, i quali avevano portato a cielo i puri ed eleganti concetti del tempietto ottagono

bramantiano esistente dietro al duomo, ed il palazzo dei Modegnani analogo a questo stile non avrebbero certamente tollerati edifizi che sì grandemente da loro si scostano. Nè altrimenti dicesi di Cremona i di cui cittadini dopo di avere grandemente encomiato i nobili e puri concetti di Giulio Campi espressi nel tempio delle Ss. Pelagia e Margherita, non trovarono ritegno ad applaudire i tanto meno corretti disegni derivati dalle seste dei Dattaro, dei Rapari, e dei Bigalo, ond' è che dir si debba l' eccessivo amore della varietà, e della novità pregiudicare talvolta a rettamente giudicare del vero merito artistico.

Giulio Campi educato alla scuola di Giulio Romano non era un architetto da stimarsi contento di conoscere la sola arte costruttiva come lo furono generalmente i di lui successori, capiva non esser dessa sufficiente a far un ottimo architetto e come questo tanto meglio sia da considerarsi tale quanto più il magistero delle arti affini conosce. Laonde imitò il Campi que' costruttori del rinascimento, i quali insignoritisi praticamente della scultura e della pittura valevano ad attingere dalle due discipline ornature leggiadramente svariate per le loro invenzioni murali, e le fregiavano di meandri scolpiti e dipinti i quali insieme alle linee organiche dell' edifizio formavano un tutto armonico. Il Campi dove architettava dipingeva, e l' una cosa e l' altra armonizzava in guisa da acquistarne la maggior possibile perfezione. Così fece nella citata chiesa delle Ss. Pelagia e Margherita innalzata con suo disegno intorno all' anno 1547 a spese del dotto Prelato Girolamo Vida (21). Il pregio in cui egli teneva le rimembranze dell' antico stile è manifesto nella gran rosa che sovrasta alla porta maggiore rettangola e nelle binate colonne che la fiancheggiano, le quali fan fede che un architetto col genio del Campi può talvolta associare con ottimo giudizio lo stile antico al moderno. È però raro trovare un esempio eguale a questo, chè nel disprezzo in cui era caduto tutto quanto aveva sapore di antico non ad altro intendeva l' architetto che ad apparire talmente nuovo nelle invenzioni da eccitare il favore generale dei cittadini. Per cui tanto Giulio nel tempio di S. Margherita, quanto il di lui fratello Antonio nel palazzo Vidoni si tennero forse inferiori ad altri architetti

i quali piaggiando la moda si abbandonarono a tutte le bizzarrie che questa loro suggeriva. Non vogliamo mettere fra questi, benchè a loro si accosti nella parte ornamentale, Francesco Dattaro detto il Picciafoco, al quale si deve il grandioso disegno del palazzo Dati ora convertito nello spedale dei *Fate bene fratelli* (22): opera che per la mole sarebbe degna di una grande città. Tralasciando di descrivere la facciata, ci limitiamo a notare com' egli spiegasse uno stile grandioso nelle scale aperte con spaziosi ripiani e colonne che s' innalzano e li dividono; doviziose di marmi bianchi e colorati che nell' accordare nell' insieme somministrano un' inusitata splendidezza e danno alla scala un aspetto teatrale che non può a meno di non farsi da tutti ammirare. Riserbiamo ad altro luogo di queste storie il discorso delle sontuose scale che incominciarono ad innalzarsi nei palazzi nel tramontare del secolo XVI; ma non tralasciamo di notare che queste del Picciafoco sono un bel saggio di questo genere di costruzioni, dove trionfa l' attitudine dell' architetto tanto nella parte statica quanto nell' ornamentale; avvegnachè se nelle altre queste parti si hanno per le principali, in questa del Picciafoco anderà loro innanzi la bella distribuzione dei marmi, di cui incominciava ad estendersene l' uso. A riuscire nell' armonia dei colori suggeriva il Milizia d' imitare Michelangelo nella cappella della pietà in S. Andrea della Valle in Roma, e Palladio nella chiesa di S. Giorgio di Venezia. L' esito delle disposizioni che essi vi praticarono può farsi dipendere dal saper ben distinguere i colori in *pesanti* e *leggeri*, in *amici* e *discordanti*. Sono *leggeri*, segue a dir Milizia, quelli che derivano più da lontano, il leggerissimo è il bianco; *pesanti* quelli che si vedono più da vicino, ed il nero è il più pesante; *amici* sono quelli che uniti insieme producono una grata armonia; *discordanti* gli altri che uniti offrono un effetto opposto. Diviene perciò molto necessario di attendere alla diversa gradazione dei colori la quale è tanto moltiplicata che i mosaicisti considerano che ogni colore principale vada degradandosi per sessanta volte prima di raggiungere il più sbiadito di tutti. Il Prof. Antolini consigliava di disporre i marmi conforme alla gradazione del colore principale che esiste in ciascuno di essi; ed insinuava

altresì a curare moltissimo che i marmi screziati e venati vengano levigati nel senso che può maggiormente piacere rassomigliando essi, soggiunge il naturalista Leman, agli alberi i quali secondo i sensi in cui si tagliano presentano altrettanti disegni più o meno aggradevoli. Ma non ci estenderemo più oltre intorno a queste teorie, avendone parlato altre volte, perchè non può dipendere l' applicarle che dal criterio e gusto dell' architetto. Procedendo nell' intrapreso esame dei monumenti architettonici cremonesi coevi al Picciafoco, diremo scorgersi alquanto più licenzioso di lui Pietro da Prato al quale appartiene la facciata della chiesa dei Ss. Cosma e Damiano. Non più felice riuscì nell' interior parte del tempio dove appare una disgustosa mescolanza di antico e di moderno.

Tal difetto è molto generale nelle chiese restaurate in quest' epoca e regnò singolarmente in Cremona in cui ve ne erano delle importantissime per antichità e vastità.

Il tempio dei Ss. Cosma e Damiano rimonta all' epoca longobarda recandone testimonianza un' epigrafe la quale indica come fosse stato ivi sepolto l' anno 676 un Lastelmo pertinente a questa nazione. Come pure da una carta dell' Archivio dei Monaci si rileva com' essi imprendessero a restaurarlo intorno al 1483; l' opera dei quali andò poi parte perduta parte confusa coi successivi lavori (23). Il solo antico campanile ci porge un' autorevole testimonianza della sua analogia collo stile della chiesa dei Ss. Giorgio e Paolo d' altronde cangiata interamente dall' architetto canonico Lateranense Colombino Rapari. Era questi un imitatore del Richini. Dalla quale scuola derivava Francesco Bigolo, argomentandosi dall' analogia del suo stile colla chiesa dei Ss. Pietro e Marcellino innalzata con suo disegno. Sarebbe del tutto vano l' estendersi in altri esami degli edifizi cremonesi scorgendosi chiaramente che la scuola architettonica di questa città corrisponde colla milanese e che le opere di un luogo si vedono riprodotte nell' altro in modo da giudicare che tutti quegli architetti che vissero oltre alla metà del secolo XVI erano stati istruiti a Milano o almeno dalla capitale avevano derivato il loro stile.

Non può dirsi altrettanto di Brescia la quale soggetta fin dal principio del 1500 ad un governo del tutto diverso dal cremonese le sue fabbriche hanno una maggiore analogia colla scuola veneta che colla lombarda. L'Hope notava per uno degli edifizii che inclina più che gli altri bresciani allo stile del risorgimento la chiesa di N. D. dei Miracoli, lodandone le ricchissime sculture in marmo di vari colori che ne ornano la facciata. Questo tempio che può aversi per uno de' più pregevoli della città era stato innalzato per decreto del generale Consiglio nel 1487 con disegno di maestro Iacobo. Ma nel 1521 e 1523 venne modificato con nuovi disegni da altri due architetti bresciani Girolamo Sanpellegrino e maestro Stefano Lamberti (24). Non sarebbe meno lodevole l'altra chiesa di S. Maria delle Grazie, anticamente degli Umiliati, poscia dei Girolamini, infine dei PP. della Compagnia di Gesù, se le opere moderne non avessero cangiato col presente il concetto (1522) dell'architetto Lodovico Barella monaco Girolamino.

Ma se queste opere non corrispondono perfettamente all' idea dello stile che ci siamo formata esaminando i monumenti architettonici bresciani; non potrà però negarsi che Brescia, come tante altre città della Venezia, seguisse la pratica di dipingere le facciate delle case, per la qual cosa se il tempo non le avesse grandemente pregiudicate come non v' ha quasi città che la superi per amenità di postura, per serenità di cielo, per coltura e gentilezza, così non ne avrebbe eziandio che le andassero innanzi per un ornamento analogo a tali elettissime doti.

Uno dei pittori che principalmente contribuirono all' abbellimento della città fu il cremonese Antonio Campi il quale dipinse la facciata della casa dei Martinengo da Barco a S. Eufemia. Lattanzio Gambara che derivava dalla sua scuola, e che poi tornando da Cremona era passato all' altra del Romanino ed aveva altresì stretta parentela con lui avendone sposata la figliuola, sebbene ancor molto giovane di età potè convincersi del concetto in cui l' aveva; avvegnachè richiesto di un' opera molto più grandiosa di quella del Campi da eseguirsi nelle facciate di alcune case poste lungo la via del Gambero de'

Ranieri. E così porse a questo discepolo propizia occasione di farsi conoscere da' suoi concittadini. Ed il presagio che ne fece si avverò, avvegnachè il Gambara nei quarantotto comparti in cui divise il prospetto di quelle case derivandone gli argomenti parte dalla storia dell' antico testamento, parte dalla romana, e dalla mitologia (uniformandosi al genio regnante) superò l' aspettazione del suocero e quella molto più di chi non approvava che il Campi avesse ceduto un lavoro di così alta importanza ad un giovane pittore e non mai creduto di tanto ingegno e virtù. L' impasto de' colori è sì vivo e durevole che il dente vorace del tempo e l' intemperie delle stagioni alle quali sono que' dipinti da ogni lato esposti non valsero ancora a danneggiarli tanto irreparabilmente che non attraggano gli sguardi del passaggero, non gli rechino diletto, e non lo spingano a ricercare del nome e della patria del valente autore di essi.

In altri luoghi di questa storia abbiamo encomiata l' usanza di queste dipinture esteriori; ma ora più che mai brameremmo che risorgessero; chè dove le condizioni presenti non consentano alle facciate delle case la ricchezza e la magnificenza degli ornati architettonici di una volta, la pittura toglierebbe di mezzo la povertà e la monotonia che recano que' muri lisci con cui sono fronteggiate tutte le strade delle nostre moderne città. Che questo non sarebbe il solo beneficio che da simile riproduzione si avrebbe. Molto superiore è l' altro di derivarsi da ciò la maniera di far risorgere la pittura storica venuta meno non solo per le cagioni che generalmente si adducono, ma per altre ancora che poco si apprezzano. La condizione in cui si trova l' interno delle nostre case non può prestare che ben di rado occasioni ai pittori di distinguersi in opere che emulino per importanza e grandiosità di concetti le antiche. Nè sperar possono di rintracciarle nei palazzi dove già le soffitte e le pareti delle sale sono state dipinte dagli antichi pittori, e dove se tuttavia si conservarono nudi dei vani di eguale vastità, sono già stati convertiti in ristrette misure onde dar luogo a tutti que' gabinetti e camerucce corrispondenti alle esigenze della moda. Che se pur vuolsi che la pittura storica

risorga, noi non sapremmo modo migliore di questo suggerire per ritornarla in pregio.

Coi progressi che hanno fatto le scienze naturali dev' essere a noi anche più agevole che agli antichi di renderla stabile e più vivi e splendenti i colori che in tali opere s' impiegherebbero. Per quanto poi sieno grandemente da valutarsi tali pregi li superano di gran lunga quelli che ne dovrebbero derivare alla pubblica moralità. Sarebbe in inganno chiunque da ciò deducesse che noi ne deriveremo il profitto di cui ragioniamo dalla sola imitazione dei concetti che generalmente venivano espressi in queste facciate. Sappiamo invero che il costume di dipingerle prende le mosse da un' epoca nella quale i mitologici prevalevano ad altri; per cui da questa il popolo non poteva ricevere quell' istruzione che ora si otterrebbe perchè gli studi positivi stanno molto al disopra del fantastico e del poetico che invadeva l' immaginazione dei nostri avi.

Non si potrà mai insinuare abbastanza quanto i costumi migliorerebbero dove le missioni delle arti si collegassero collo scopo di temperarne la corruzione.

Gli argomenti tolti dalla religione che professiamo contribuir potrebbero oltremodo al conseguimento di questo scopo, se esposti venissero in luoghi da ciò, come sarebbero ad esempio, le facciate dei Monasteri, dei Seminari e di altri cotali stabilimenti religiosi, accostandosi ai quali il popolo comechè rozzo apre l' animo ad idee religiose. Sulle case dei cittadini meglio si addirebbero i fregi alla raffaelesca, la rappresentazione di fatti storici, i ritratti d' illustri uomini, e le cento varietà che l' arte può suggerire. Le ragioni della preferenza che noi in cotali casi accordiamo a cotal fatta di dipinti sopra quelli d' argomento religioso potrebbero compendiarsi nelle poche osservazioni che sottoponiamo al lettore. Primamente non potendosi imporre a tutti che ornassero come volessero di dipinture le case loro ciò che in quelle raffigurar dovessero, di leggieri è a pensarsi chè una singolare varietà di cose ritratta vedrebbesi: per cui avremmo qui un santo e lì presso Socrate che bee la cicuta, o Catone che di se stesso è carnefice.

Le scarse cognizioni del popolo agevolmente muterebber nome alle cose e di troppi santi, di troppi martiri aumenterebbesi il calendario. Arroge lo scandalo che intorno a codeste pitture sacre che fossero sempre dinanzi agli occhi di chi va per le vie si farebbe dagli sfaccendati e dagli irreligiosi. Non può negarsi altresì che una certa mestizia verrebbe per esse negli animi di coloro che ricercando ne' passeggi il ristoro alle diuturne fatiche vi troverebbero invece un incitamento perpetuo a pensieri gravi, quali meglio che al rumor delle vie si confanno al silenzio delle chiese.

Molte sono le circostanze nelle quali da un discorso si passa ad un altro solamente per dichiarare una frase o una parola che per incidente vi cade. Altrettanto interviene allo storico che dalla qualità del racconto è tratto talvolta a divergere dall' argomento per esporre un pensiere e svilupparlo in guisa che sia fruttuoso a chi legge. Noi ci accorgiamo di non essere molto lontani da questo caso e certi altresì che non sia per esserci negata l' indulgenza che domandiamo, chiuderemo la breve serie dei monumenti bresciani atti a dare un' idea dello stile che regnava in questa città nel secolo di cui ragioniamo, col dire che salito in fama di architetto superiore a tutti il Bagnadori, fu anche prescelto ai maggiori incarichi. Gli fu confidato nel 1595 il disegno delle logge nella pubblica piazza, e la costruzione della chiesa di S. Afra innalzata sulle fondamenta dell' antichissima. Com' egli si comportasse può giudicarsi da chi conosca quant' ei fosse ligio a certe licenziose pratiche architettoniche che lasciavano ben poco distinguere il valore dell' uno da quello dell' altro contemporaneo. E ciò era raro non fosse di que' che godevano del principato artistico nelle città, mentre a tal altezza non potevano sperare di giungere se prima non dessero prove di soddisfazione al corrotto gusto dell' epoca; che anzi quanto più questo sia fantastico e capriccioso ha concorrenti a seguirlo e colui che tutti li supera acquista fama e protezioni tali che a qualunque opera di grande importanza si ponga mano non sorge che da lui ideata e diretta.

Non differiva dalla condizione di Brescia quella di Bergamo e come nella prima al terminare del secolo XVI il Bagnadori

stimavasi il principale architetto, così Bergamo con miglior successo (riguardo alla precedenza dell' epoca) aveva confidate tutte le principali opere della città a Pietro Isabello detto Abano.

Il giorno 24 di giugno del 1513 andava preda delle fiamme il palazzo dove risiedeva il generale Consiglio senza si conosca se a caso avvenisse o per clandestina opera degli Spagnuoli i quali profittando del disordine in cui si trovava la città, improvvisamente vi penetrarono dichiarando che non partirebbero se prima non fossero stati provveduti di uomini e di danaro. Otto ore durò quell' incendio e per sette anni se ne differì il restauro non assentendo i tempi di sostenere la spesa. Fattisi questi migliori e venuto finalmente il generale Consiglio nell' avviso di provvedere a ciò il giorno 11 di luglio del 1520, incaricò del disegno Pietro Isabello. Lasciando egli ciò che dall' incendio era rimasto, studiossi principalmente di coprirlo con una travatura che raggiungendo circa quaranta e più braccia di lunghezza sorprende come regga senza chiavi e sostegni. La parte ornamentale corrisponde in sapienza ed eleganza alla statica per cui tanto per quest' opera quanto per l' altra che gli appartiene della chiesa di S. Benedetto si è creduto che non suoi fossero questi lavori ma del Sansovino, tant' è l' analogia che regna fra lo stile dell' uno e quello dell' altro (25). Ma com' è dimostrata l' identità dell' autore non è d' altronde inverisimile che dalla scuola del Sansovino l' Isabello derivasse il suo stile. E qui continua il Tassi a riferire che la chiesa di Santo Spirito benchè disegnata dall' Isabello ha tanto del Sansovinesco che generalmente si giudica piuttosto del veneto che del bergamasco maestro (26).

L' Isabello maggiormente si distinse nel compimento del disegno dello spedale maggiore detto di S. Marco e della chiesa attigua da lui condotta a termine intorno all' anno 1538. La serie degli architetti bergamaschi vissuti in questo secolo non può restringersi come ognun vede a lui solo, che anzi il Tassi ne cita alcuni i di cui nomi non dovrebbero tralasciarsi, ma d' altronde come l' Isabello è de' pochi che esca da quella monotonia di stile che rende poco meno che uniformi le fabbriche dell' uno con quelle dell' altro architetto, così a non inutilmente

stancare il lettore con una serie di citazioni e di nomi che poco meritano tramandarsi abbiamo piuttosto preferito di presentare ne' disegni di quest' architetto il saggio di un genere di architettura il quale precisa l' analogia fra la veneta e la bergamasca, imperocchè da tal saggio scorgesi agevolmente come questi anteponevano di condursi a studiare piuttosto a Venezia che a Milano dove la maggior vicinanza gliene avrebbe potuta consigliare la scelta.

Non era altrettanto di Mantova la quale come nel governo così nelle fabbriche aveva una tal quale simiglianza colle lombarde, che differiva da Brescia e da Bergamo.

I Gonzaga che ne avevano il dominio non degenerando dai loro maggiori vi proteggevano le arti e gli artisti, ed il marchese Federico che la governava a que' tempi mostravasi molto sollecito a progredire nel medesimo sistema. Spenti alcuni di que' maestri che maggiormente avevano contribuito ad ornare Mantova si studiava di trovarne altri che li supplissero ed a questo fine sollecitava il fratello Cardinale, e Baldassare Castiglioni che lo rappresentava a Roma onde colla speranza di onorevoli e larghe provvisioni inducessero un architetto di gran fama a lasciare quella capitale per venire alla sua corte accertendolo che non avrebbe avuto a pentirsi di accogliere le sue offerte.

Corrispondendo ambedue questi personaggi ai desiderii del marchese non durarono troppa fatica a persuadere Giulio Pippi ad accettare le offerte che per parte del Gonzaga gli facevano e questi non stette molto a lasciar Roma e condursi colla sua famiglia a Mantova dove fu accolto condegnamente.

Giulio, detto Romano dalla città nella quale nacque, col frequentare la scuola del Sanzio era giunto ad imitare talmente il maestro che le opere dell' uno si scambiavano con quelle dell' altro; nè Raffaello si restò talvolta di permettere che il pennello di lui compisse alcune opere che senza di ciò sarebbero state imperfette, tanti erano gl' incarichi ai quali doveva soddisfare.

Quella medesima fecondità d' idee, ed eleganza e purità di stile che distingue Raffaele sopra tutti i pittori estendevasi

anche all' architettura per cui come nell' una così nell' altra di queste arti può argomentarsi che fosse educato Giulio.

Il Vasari seguendo questa medesima opinione non disconviene che nella villa Madama dei Medici al Monte Malo (con voce corrotta chiamato Mario) ambedue avessero parte, e che se di Raffaele era il concetto principale Giulio certamente concorse ad ornarla disegnando gli stucchi e dipingendo le pareti e le volte con inimitabile leggiadria ed eleganza. È perciò naturalissimo che alcune altre fabbrichette di Roma le quali hanno nome di essere disegnate dal Sanzio sieno di Giulio tanto s' accosta lo stile dell' uno a quello dell' altro. Ma nel tempo stesso che noi commendiamo un' imitazione così decisa del maestro nelle sue opere romane non troviamo parimente ch' egli vi si mantenesse dopo morto il Sanzio, e tanto più quando abbandonando Roma si condusse a servire il marchese di Mantova nella qualità di suo architetto. E s' ingannerebbe quegli che pretendesse di giudicare Giulio paragonando le sue opere romane colle mantovane. Nelle prime egli è tutta grazia e leggiadria, nelle seconde spiega uno stile largo ed ardito; e come nella pittura è raffaelesco da giovane, provetto lo diremo senza pedantismo michelangelesco. E come pittore la sala di Costantino a Roma può recar di ciò testimonianza, il palazzo del The a Mantova la reca come architetto. Finchè visse il Sanzio tutte le opere principali della capitale erano riserbate a lui, e a Giulio venner meno le occasioni di spiegare quel volo che innalzò dopo mancato un competitore verso del quale il rispetto e la gratitudine che gli professava richiedevano non apparirlo. Questa che non è che una semplice congettura prende tanto maggior vigore paragonando Giulio a quanti altri discepoli ebbe il Sanzio. Se noi prendiamo ad esaminare le opere loro non troveremo in esse che una imitazione poco meno che servile del maestro; all' opposto Giulio non nasconde la scuola da cui deriva, ma sa associare ad essa quella grandiosità e larghezza di forme che non si rinviene ne' suoi compagni, e colle forme solleva la mente a molto più alti concetti storici, la di cui sublimità contrasta colla sterilità e col convenzionale degli altri. Anderemo più innanzi. La scuola dei Caracci non è certamente

stimata, ai nostri giorni, la più lodevole, ma ciò non ostante i discepoli che ne uscirono manifestarono quell'indipendenza che invano si ricerca nei raffaeleschi. Guido, per cagion d'esempio, è molto più castigato dei Caracci e le sue composizioni manifestano al di sopra di loro sentimenti miti e leggiadri. Domenichino partecipa pochissimo di Guido e le sue opere non hanno del caraccesco che quanto basta a testimoniare la scuola da cui deriva. Meno d'ambedue è caraccesco il Guercino il più severo nel modellare, il più risentito nel rilievo, il più caldo nel colorire. Tale indipendenza certamente non si scorge in Innocenzo da Imola, nel Bagnacavallo, nel Fattore e nei discepoli di Raffaello, eccettuato Giulio.

Come architetto in Mantova egli è piuttosto creatore che imitatore. Niuno certamente per poco esperto che sia in questi studi paragonerà lo stile della casa degli Alberini a Banchi di S. Spirito a Roma, con l'altro da lui seguito nel palazzo del The. Nè varrebbe a scusa la diversità che passa fra lo stile che può tenersi nella modesta abitazione di un privato colla ricchezza e la magnificenza che si richiede in un palazzo destinato ad una corte: mentre non è il formato ma le parti che ne fanno distinguere le differenze (27).

Il palazzo che imprese ad innalzare Giulio ha un aspetto così grandioso che differisce dallo stile seguito da lui nelle facciate delle case alle quali presiedeva vivendo il Sanzio. Era questo stile maraviglioso per purità ed eleganza; ma il palazzo del *Tè*, richiedeva delle linee risolute ed ardite, modanature ben rilevate, ed analoghi ornamenti.

Le circostanze che concorsero alla sua costruzione non volevano tanto studio quanto ne impiegò Giulio a perfezionarlo; ma come da cosa nasce cosa, così il marchese il quale da principio lo aveva incaricato di provvedere di ampie stalle per i cavalli le sue praterie, dall'esito lodevole di questa prima fabbrica invogliossi di avervi anche un palazzo per abitarvi in alcune stagioni dell'anno. Il luogo a ciò destinato si è creduto che avendo un'altra denominazione la cangiasse, dalla forma che prese l'edifizio analoga ad un T, ma può con tanta maggiore verisimiglianza argomentarsi che l'assumesse dalla

mutilazione che si fece della parola *taietto* o *teietto* che nel dialetto del paese si aveva per canale o scolo delle acque, chè si è dovuto praticare per fondare solidamente il palazzo che del resto non si poteva agire in un modo diverso in un terreno che per gli stagni e le paludi che lo circondavano non era atto a sostenere fabbrica qualunque. Compiuti i lavori idraulici e scoperte le fondamenta in poco tempo sorto sopra terra il corpo di mezzo del palazzo presentò l'aspetto di un piano quadrato perfetto le di cui facce si estendevano intorno a cento ottanta piedi e l'interiore cortile a cento venti. A questo diede l'architetto due ingressi, il principale per una gran porta ornata di gran bozze che mette ad un vestibolo cui intorno s'innalzano delle colonne. L'altro sopra d'una delle facciate laterali. La sua elevazione tanto nel di fuori quanto nell'interno si compone di un ordine dorico. Le finestre sono corrispondenti ai piani, cioè, grandi negl'inferiori, minori negli altri. Ed i vuoti fra l'una e l'altra sono riempiti generalmente da pilastri eguali, eccetto che accoppiati negli angoli. I compartimenti delle bozze riservati al piano inferiore sono distribuiti ingegnosamente in guisa che la successione dei pieni e dei vuoti viene modificando la naturale severità e monotonia. Tutta la gran mole è coronata da un bel cornicione dorico con triglifi e metope.

Dal gran cortile si passa in un magnifico vestibolo che introduce al giardino. La facciata principale offre l'aspetto di un peristilio di dodici colonne. Al di là evvi un ponte che divide il canale, le di cui sponde sono fronteggiate da alcune serre e da vani disposti ad usi di giardinaggio. Chiudesi circolarmente l'insieme a forma di teatro. La parte interna poi darebbe argomento a lunga ed importante descrizione se la brevità che ci siamo proposta non lo vietasse; come quella che manifesta qual parte un gran pittore può dalla sua arte derivare disegnando un edifizio (28). Pochi altri hanno avuto il vantaggio di essere stati costruiti e dipinti dal medesimo artista. Per cui tanto la sua costruzione quanto l'ornato sono l'emanazione di un medesimo genio; e non si può dire che il pittore abbia fatto servire l'una arte all'altra ma che l'architettura e la pittura procedono nelle sue opere da una sola e stessa

creazione. Quando invece alcuni imitatori di Giulio non avendo saputo così ben temperare una tal mescolanza dettero all' ornamento pittorico quella sede principale che deve a ragione toccare l' architettura.

Dopo di ciò sarà pregio dell' opera dire almeno di volo di queste pitture reputate i capi d' opera del Pippi.

Dalla gran loggia dove nelle storie di Davidde dipinte nelle lunette vi è un saggio di quel valore che avrebbe maggiormente altrove spiegato, si passa alla sala vicina dove Giulio primieramente servendosi dell' opera del Primaticcio, di Giovanni Battista Mantovano e di altri negli ornamenti a stucco, riservò al suo pennello di rappresentare nel fregio le gloriose gesta dell' Imperatore Sigismondo ad imitazione dei fasti scolpiti nella colonna Traiana. Le lodi che gli fruttarono questi suoi primi lavori di gran lunga si accrebbero quand' egli ebbe compiuta la sala, che vien dopo a questa, che dall' argomento che scelse a rappresentare prese l' appellativo di sala dei Giganti. La forma di lei non si può comprendere che vedendola: le pitture coprono tutta la superficie delle pareti con un' illusione di colorito e di prospettiva da far scomparire tutte le linee che ne determinarono la figura. Cosicchè taluno ritiene che essa sia paragonabile ad un circolo quand' all' opposto è un quadrilatero i cui angoli sono leggermente arrotondati. In alto è l' Olimpo con Giove irato che scaglia i suoi fulmini.

Ritornando per la medesima via per la quale siamo entrati s' incontrano alcune camere ornate di dipinti tolti dai poemi mitologici ov' è a rintracciarsi singolarmente la mano di Giulio nelle avventure di Fetonte, in quelle di Psiche negli sponsali con Amore, nel suo banchetto nunziale, composizioni tutte nelle quali ha messo a contributo le ricchezze del genio e dell' erudizione. Non evvi parte della poesia e della pittura che non sia sviluppata in questo palazzo con più di eleganza e di libertà che non fece altrove Giulio. Tutto sembra abbia obbedito alle vaghe sue ispirazioni e fino ai capricci del suo pennello. Se alziamo gli occhi ad un camino vediamo Vulcano affaticarsi a preparare i fulmini a Giove; vicino a lui Polifemo seduto sopra d' una roccia. Così il genio dell' artista ha trovata la maniera

di dare a tutte le parti degli argomenti corrispondenti alle diverse loro destinazioni (29).

Non aveva Giulio ancora condotto a compimento il palazzo del The che approssimandosi l' epoca dell' arrivo dell' Imperatore Carlo V in Mantova il marchese Federico lo incaricò di mettere in buon assetto il palazzo del castello per splendidamente ricevervi il monarca. Furono in tale occasione ampliati gli appartamenti ed ornati con tanta maggior magnificenza di prima: e fra tutti que' vasti locali la sala si distingueva per le dipinture rappresentanti l' assedio di Troja eseguite da Giulio.

Come si può immaginare delle opere ornamentali contemporanee a questa circostanza poco più rimane della memoria, giacchè la fretta che vi si adoperò non permise che si facessero opere stabili, per la qual cosa esaurito tutto quello che poteva spettare ad una splendida comparsa le murature più meritevoli dell' impiego di maggior tempo si alzarono dopo la partenza dell' Imperatore.

Non diremo di tutto quanto ei facesse per ornare il palazzo del castello chè l' operosità di Giulio in Mantova non potè certamente prestare facilità di serbare di tutto ricordanza. Dicesi disegnata da lui la cavallerizza, ma se fu suo concetto, si sa ancora che presto andò preda del fuoco, che l' incendio che la strusse fu pure cagione che parte del contiguo edifizio rovinasse (30). Ma se dell' antica cavallerizza (chè la nuova fu disegno di Francesco Bibiena) era autore Giulio, fu anche l' ultimo suo lavoro, che anzi dopo la morte di lui fu questa condotta a compimento. Nel posto che Giulio occupava venne sostituito Giovanni Bertani, il quale sebbene anch' egli molto perito nell' architettura, era però di merito molto inferiore a Giulio (31). Trovò ciò non ostante larga protezione nel Duca e furono generosamente premiate le opere da lui condotte nel palazzo del castello. Fu del Bertani il disegno della nuova cavallerizza a forma d' anfiteatro, con attorno colonne spirali, la quale serviva al doppio scopo di equestri esercizi, e di serali rappresentanze. Innalzossi parimente di sua idea la scala principale ed ampliandosi il cortile si trovò anche opportunità di luogo a vaste sale le quali si aprivano la sera a piacevoli ed

eruditi convegni. Ma l' opera per la quale salì in gran fama il Bertani dicesi fosse la chiesa di corte consacrata a S. Barbara innalzata nel centro del detto castello.

Non disputeremo se tal giudizio sia retto o no. Giovaci solo riflettere che si vedono in quella chiesa molti di que' difetti che abbiamo avvertiti in tante altre opere de' suoi giorni; per cui bisogna conchiudere che i giudizi in punto di gusto sono sempre incerti e mutabili, se le opere dell' arte non raggiungano tal grado di perfezione, innanzi a cui resti vana ogni controversia e sia costretto ad inchinarsi ogni intelletto. Di che non ponno gloriarsi che quei pochissimi, i quali ebbero la ventura di nascere ai dì del risorgimento, e furono così privilegiati dalla natura, che la fama del loro valore valicò intatta di una in altra generazione. Il Bertani non è certamente di questo numero, ma ciò nondimeno a lui non sono mancati estimatori oltre i contemporanei; e la chiesa di S. Barbara fu anche considerata l' opera migliore da lui condotta di modo che il Milizia descrivendo l' aderente campanile non si arrestò dall' encomiarlo, ed il conte Algarotti affermava essere il più bello di quanti ne fossero sorti ai suoi tempi in Italia; lode da valutarsi ne' rapporti corrispondenti al gusto che regnava (32). Comunque però si giudichi del Bertani, è indubitato che vivendo il Duca Guglielmo ebb' egli la principale direzione del palazzo, che in appresso passò al cremonese Antonio Maria Viani il quale l' ornò in guisa da far dire allo storico Volta (33), che se le sue opere non fossero restate imperfette non vi sarebbe il secondo in Italia. Il Duca Vincenzo Gonzaga nel 1627 studiossi invero di compierlo; ma le vicende delle guerre a cui andò soggetta Mantova non solo resero infruttuose le sue sollecitudini, ma purtroppo negli ultimi anni del suo governo fu egli testimonio delle depredazioni a cui soggiacquero le tanto ricche suppellettili che i Gonzaga avevano raccolte e gelosamente custodivano in questo palazzo. Tralasciamo di parlare del vandalismo che distrusse la famosa grotta incastonata di pietre rare e di gran valore costruita a spese della Marchesana Isabella; e depredò la Ducale Armeria nella quale era la spada donata dal Re di Francia Enrico IV al Duca Vincenzo I, e ne formava il

principale ornamento; per dire solamente che andò venduta in Inghilterra la ricca raccolta di dipinti che ornavano le principali sale del palazzo, fra i quali i famosi Cesari di Tiziano. Ebbero una sorte consimile le pietre incise, le medaglie ed i codici fra i quali le opere di S. Agostino vendute in Spagna per dodici mila reali; ed i greci di Luciano e di Senofonte comprati dal Duca di Brunswich, col famoso vaso d' onice di un sol pezzo che andò irreparabilmente perduto nel 1831 incendiandosi l' aula della Biblioteca dove era stato collocato (34).

Ma troncando il discorso sulle opere murarie ed ornamentali del palazzo ducale di Mantova fatte dall' epoca di Giulio Romano al cessare del governo dei Gonzaga, ci teniamo obbligati di rimetterci nella via che per poco abbiamo lasciata.

I Duchi Federico e Guglielmo solleciti ambedue di meritarsi l' amore dei mantovani, non è a dirsi quanto in ciò si adoperassero. Finchè visse Giulio Romano a lui lasciarono il pensiere di presiedere alle fabriche che s' innalzavano; alle strade che volevano essere rette, larghe ed agiate; alle acque prima in gran parte stagnanti perchè avessero ne' canali un facile e libero scolo. Giulio Romano corrispondendo alla fiducia che in lui aveva il Duca Federico rinnovò (siamo per dire) la città che, di trista e monotona che era, cangiò aspetto, e l' aria da malsana che era risanò.

La gran fortuna a cui era asceso Giulio nel governo dei Gonzaga fa argomentare eziandio che molte ricchezze avesse egli potute accumulare. Ma al contrario la modesta sua abitazione (35), che ancor oggi vedesi in via Larga vicina al palazzo Colloredo (al disegno del quale ebbe parte nell' esterno il Bertani (36) e nell' interiore l' ornarono i discepoli di Giulio) ci manifesta chiaramente che i suoi lavori non erano premiati come le presenti esigenze richiedono e che gli artisti a nulla aspiravano oltre il vivere civilmente.

A compiere la serie degli edifizi innalzati con disegno di Giulio in quest' epoca nel Mantovano ci rimarrebbe a descrivere quello di Marmirolo ma ce ne dispensa (come abbiamo detto a pagina 663 del secondo volume) la rovina in cui è andato quel ducale palazzo dopo le guerre cui fu teatro

la provincia mantovana quante volte l' Italia o fu disertata dall' avidità dei principi stranieri o dalle intemperanze dei partiti che si osteggiarono fra loro (37). La perdita che abbiamo fatta di uno dei monumenti che maggiormente onoravano la memoria di Giulio Romano ci costringe a tacere di esso: possiamo invece citarne un altro di non minore celebrità il quale non fu colpito da simile infortunio. Il Conte Tedaldo da Canossa fondata aveva una piccola chiesa ad onore di S. Benedetto in un' isola formata da' fiumi *Po* e *Larione*, dai quali due nomi corrottamente si disse poi tal luogo *Polirone*. Quel Santuario fu dato in custodia ad alcuni monaci, che cresciuti di numero, e di ricchezza allargarono man mano il tempio, e vi aggiunsero case in cui s' allogarono. Nell' anno 1500 Lucrezia Pico moglie del conte Gherardo d' Aragona d' Oppiano, lasciava morendo a quel monastero tutti gli averi colla condizione che si riedificasse la chiesa. Si fece infatti gittare le fondamenta; ma le guerre ed il gonfiamento del fiume interrupero i lavori, che poi non si ripresero. Scorsi quasi quarant' anni, e reclamando i parenti della Pico alla corte di Roma, l' Abate di quel tempo il Padre Gregorio da Modena (come scrive nella sua Cronaca D. Benedetto Lucchini da Mantova) incaricò Giulio ed un Battista Mantovano di recar l' opera a termine, come avvenne nello spazio di poco più di cinque anni (38).

Il Conte d' Arco nelle sue memorie della vita e delle opere di quest' artista ne ha pubblicata la pianta, che ce ne svela la vastità, come dallo spaccato e dai distinti disegni delle parti si ha luogo a riflettere che Giulio a qualunque cosa applicasse l' animo spettante alla profana, o alla religiosa architettura non temeva emulo che lo superasse. E che i mantovani fossero gelosi di non perdere il frutto del soggiorno che fece nella loro città dal 1524 ai 5 di novembre del 1546 (che vi morì) se ne può avere un valevole argomento dal modo con cui vi fu coltivata l' architettura. Abbiamo tenuto discorso del Bertani il di cui valore trovò fra gli altri encomiatori lo stesso Milizia; di alcuni altri architetti discorrono gli storici ed i biografi municipali e stranieri. Ma non avendo essi un nome da paragonarsi a quello del Bertani tacciamo di loro per parlare di uno

solamente che ignoto fin quì risorge per le notizie che di lui rinvenne nei pubblici archivi il lodato Conte Carlo d'Arco (39).

Racconta egli che alli 11 di febbraio del 1558 crollò tutto ad un tratto la chiesa parrocchiale di Castel Goffredo e fortunatamente di nottetempo e schiacciò colla sua caduta le cappelle e gli altari sottostanti.

Il Marchese Alfonso (Alfonso Gonzaga che col titolo di Marchese reggeva quel luogo e che nel 1592 fu fatto trucidare dal suo nepote Ridolfo) di concerto col Comune e molti benefattori che avevano contribuito a quella fabbrica risolvette rivolgersi a Vincenzo Duca di Mantova chiedendogli un architetto ducale sulla capacità e sul sapere del quale egli potesse contare e quindi ottenere da lui la ricostruzione della chiesa caduta seguendo lo stesso disegno o sostituendone un altro perchè l' architetto potesse presiedere al nuovo lavoro fino ad opera compita. Il Duca Vincenzo Gonzaga compiacque al desiderio del marchese Alfonso mandandogli il suo architetto Girolamo Facciotto il quale nel 1588 non poteva avere più di 24 anni d' età. Bisogna quindi che il Facciotto fosse giovane di grandi speranze se il Duca il mandò come atto ad intraprendere da solo un impegno di tanto momento.

La chiesa crollata era di una sola navata senza forma di croce per quanto pare. Essa aveva l' entrata a settentrione ed il coro e altare maggiore a mezzogiorno. Giunto il Facciotto sul luogo propose tosto, ed il marchese Alfonso ed il Comune e gli altri contribuenti approvarono, un suo disegno, il quale consisteva nel ritenere la chiesa primiera come braccia della croce latina del suo nuovo disegno allargando così la fabbrica circa tre volte e formandone un tempio degno di una fortezza per que' tempi cospicua e che era oggetto d' invidia e di rispetto per tutti i principi e feudatari vicini.

Il braccio maggiore che è il più vasto di questo tempio e riguarda a levante, dove anco fu posto l' ingresso, divise il Facciotto internamente a tre navi a mezzo di colonne monolite e d' ordine toscano sulle quali senza architrave fece appoggiare gli archi. La pianta generalmente non mostra eleganza nè una corrispondenza proporzionata rispetto all' insieme sebbene in

alcuni particolari si trovino concepimenti assai giudiziosi. Nella facciata o fronte principale del tempio sonovi tre ingressi a comodo dei devoti che entro vi accedono, le quali porte si alternano da alcune colonne che tutte poi sorreggono l' architrave sopra cui poggiano certi ornamenti di forma viziata che offrono indizio di decadimento dal gusto semplice ed insieme severo che dominato aveva in Italia fino intorno alla metà del secolo XVI. Troppi inciampi dubitiamo allacciassero l' immaginazione del nostro architetto a dare spacciata questa intrapresa e forse lo furono le condizioni assolute di mantenere il già fatto e di non elargire uno spendìo troppo oneroso e certamente del tener bassa la fabbrica sicchè in occasione di guerra ella non dovesse patirne i danni cagionatile dalle palle nemiche e non impedisse agli istrumenti bellici del luogo di mandar fuori le offese.

Nei principi d' Italia piuttostochè rallentarsi le sollecitudini, rendevansi maggiori, onde una capitale superasse l' altra per grandiosità e splendidezza di edifizii. Ed ove le bellicose vicende dello stato sembravano attagliarsi meno e mancavano loro architetti, si studiavano di farli venire anche di lontano emulandosi l' un l' altro in generosità di offerte. Non porgeva ostacolo al volere dei signori la picciolezza dello stato, chè anzi i minori non potendo superare i maggiori in altro si gloriavano di avere vicini cortigiani, eruditi, dotti ed artisti. Faressimo sciupo di tempo enumerando quelli che particolarmente facevano loro corona citati come sono dagli storici contemporanei; ma è altresì certo che nelle epoche che scorriamo facevasi tanto conto di un dipinto di celebrato pittore, di una statua, di medaglie, e di oggetto d' arte qualunque di raro pregio che l' averne una corte la sola preferenza sembravagli di avere recata utilità allo stato ed onore grandissimo al principato. Non eravi signore che non avesse nelle capitali o città principali d' Italia negoziatori cospicui e dotti. Famosi i Cospi e gli Ariosti a Bologna provveditori dei Gonzaga, dei Conti di Novellara, e degli Estensi di tanti capi d' opera spediti ad ornamento e decoro delle loro gallerie. E come si disse che al Castiglioni andarono principalmente debitori i Gonzaga di avere indotto Giulio

Pippi di rinunziare a Roma per fermare il suo domicilio a Mantova, così si sarebbe condotto Baldassare Peruzzi alla corte di Alberto Pio a Carpi se alle parole del Vasari si potesse prestare indubitata fede. Ma se il suo discorso non regge al paragone dei documenti dissepolti negli archivi di Carpi, non è perciò che sia del tutto privo di verisimiglianza. Per poco che siasi istruiti della storia dei nostri municipi, non vi sarà nessuno tanto ignorante da non sapere il conto in cui tenevano i signori di Carpi gli uomini che avevano più grido di dottrina e come ambissero di averli seco alla corte. Alberto Pio a cui stava molto a cuore d' ornare di stupendi edifizii la sua piccola capitale preferiva agli altri architetti di rinomanza che soggiornavano in Roma il senese Baldassare Peruzzi, ed amava che gli edifizi i quali intendeva innalzare fossero da lui disegnati. Poco più che da questo il Vasari argomenta che « il Pe-
» ruzzi fece il disegno del duomo di Carpi che fu molto bello
» e secondo le regole di Vitruvio con suo ordine fabbricato;
» e nel medesimo luogo diede principio alla chiesa di S. Nicolò;
» la quale non venne a fine in quel tempo perchè Baldas-
» sare fu quasi forzato a tornare a Siena a fare i disegni delle
» fortificazioni della città » (40).

In Carpi, dice il marchese Giuseppe Campori (41), non esiste alcun documento contemporaneo o vicino che al Peruzzi assegni il disegno di quel duomo, ma non si saprebbe neppure allegare ragioni in contrario; anzi non ne mancano da dar valore al detto del Vasari.

Dai remoti tempi Longobardi e precisamente regnando Astolfo aveva sua origine la cattedrale di Carpi consacrata a N. Donna assunta in Cielo, e resa dal Pontefice Stefano immediatamente soggetta alla Santa Sede (42). Ridotta dalla voracità del tempo in una condizione da non essere neppure più atta a nuovi restauri, il conte Alberto III Pio venne in pensiere di fabbricarla di nuovo ed intorno all' anno 1514 si diresse all' uopo al Peruzzi il quale mandò da Roma il disegno; di che ci fa fede la lettera d' Alberto Pio scritta da quella capitale dove soggiornava il 9 di maggio 1515 a Bonifazio Bellentani suo famigliare, la qual lettera si conserva originale presso il ch. D. Paolo

Guaitoli carpigiano solerte e appassionato raccoglitore di quante notizie gli si presentano atte ad onorare la memoria degl' illustri suoi concittadini.

« *Bonifacio:* ho inteso per la vostra de' 29 del passato
» quanto scriveti, l'è vero che io desidero andare alli bagni;
» ma la importantia delle cose che occorrono al presente non
» scio se mi lassarà havere comodità de poterli andare, e me
» è grato in ogni tempo la presentia vostra, e sempre vi vedo
» voluntieri, ma quando non andassi alli bagni essendo longo
» el viaggio da Carpi a Roma, e venendo il tempo caldo da
» non stare troppo sano in Roma, non vi consigliaria a pigliare
» questa fatica, e pur se deliberasti venire saresti da me el
» ben veduto e accarezato, et haverci poi piacere che stesti
» con me tutta questa estate, e manco non desidero parlare
» con vui, che desiderate voi cum me: Presto manderò il mo-
» dello quale è finito, e per questo effetto, ho tenuto el genero
» de Stramusolo, per mandarlo in compagnia del mulatero, che
» lo condurrà, gionto che sia, quelli Fedrezoni (43) potrano
» comenzare a lavorare: Io scripsi al Factore dovesse dare
» quilli giaroni, credo li haverà dato, et ancora Vui ne havereti
» mandati a tuore per essere il tempo comodo e carezare, e
» bisogna fare una buona provisione, anzi doveva essere stà
» facta a questa hora el caso non è d' havere sol posto ordine
» a fare due cotte da calcina.

« Circa l' haver dato questa impresa al Factore, chel seria
» meglio, io non facio fare questa chiesa del mio, et però non
» è conveniente chel mio factore habia tale cura; ma li mas-
» sari di epsa chiesa, perchè oltra quello ch' io mi sono ob-
» bligato, se ha a fare e per adiuto di preti, e de quello populo,
» et elemosine, et de qualche creatura bona che Dio ce man-
» derà, e però ognuno delli massari se debbe affaticare volun-
» tieri per amore della gloriosa Vergine Maria, la quale serà
» bona remuneratrice a tutti quelli se ne piglieranno cura per
» amore suo, et a Vui ne dò più cura, sapendo che voluntieri
» fate cosa che me habi ad esser grata. Le Littere che fece
» M. Triphone (44) le farò trovare, et le manderò: Bene valete.
» In Roma alli VIIII de mazo 1515.

« Vro A. Carpi. »

Pare dunque, soggiunge il marchese Campori, esservi sufficiente fondamento per asserire col Vasari che il Peruzzi architettasse ad istanza di Alberto Pio la nuova cattedrale di Carpi. La qual cosa ammessa per vera ne consegue che il disegno dovette essere terminato nel 1513 e spedito a Carpi prima del 14 di febbraio dell' anno successivo in cui fu gettata con pompa solenne e con pubbliche allegrezze la prima pietra concorrendo alla spesa col conte i devoti carpigiani. Infatti restate scoperte le fondamenta non si diede principio al muramento della fabbrica che l' anno dopo, cioè venuto che fu da Roma il modello. La qual cosa chiaramente apparisce dall' accordo fatto dagli agenti di Alberto Pio coi muratori Andrea e fratelli Federzoni i quali si obbligarono di fabbricare la chiesa *secondo la forma et modello sarà mandato da Roma per dicta Gesia dal suddetto illustre signor nostro.*

Il ricordato modello si conservava ancora nella prima metà del secolo XVII per attestazione dello Spaccini cronista modenese, e del Pizzoli cronista carpigiano. Narra il primo ai 3 di dicembre del 1604 che S. Altezza andò in duomo di Carpi a vedere il modello di detta chiesa architettura di Baldassare da Siena. E il Pizzoli scrive nello stesso proposito *modello tolto da questo disegno si trova tuttavia presso gli Canonici quando non l' abbino mandato a male, ed in prima dell' anno del passato contaggio l' ho io veduto esposto nella Cappella di S. Francesco in occasione che si fabbricava nel medesimo duomo cosa in vero di stupore e meraviglia.*

Quel modello andò poscia perduto. Del resto incominciata la fabbrica dai fratelli Federzoni fu proseguita con tutta alacrità chè in breve si videro in piedi il coro con le due adiacenti sacrestie, la tribuna e le due navi laterali inclusivamente fino alla grande navata della crociera. Questa parte era ultimata almeno nel lavoro rustico l' anno 1517 in cui ne fu sospesa la continuazione da Alberto Pio il quale volle dar opera al compimento della chiesa di S. Nicolò. Terminato poi quest' edifizio era intenzione del principe di ripigliare quello del duomo e di ridurlo pur esso a termine: ma le guerre in cui si trovò impacciato, e la perdita dello stato resero inutile il suo generoso

divisamento e il tempio rimase interrotto fino al 1606. S' incominciò allora ad alterare e a mutare il disegno originale e si proseguì negli anni avvenire finchè la chiesa fu totalmente compita (45). La qual chiesa non ha ora più in se parte alcuna che si possa ragionevolmente assegnare al Peruzzi, e che sia degna della mente di quel grande artista. Rimane però l' altra chiesa di S. Nicolò che il Vasari disse principiata dal Peruzzi. Ma come nel duomo anche parlando di questa chiesa il biografo non attese bene alle date e dove avrebbe dovuto dire che il Peruzzi la compì, disse invece che la cominciò.

Esisteva fino da remoti tempi l' angusta e disadorna chiesa di S Nicolò ed il convento dei Minori che era attiguo essendo molto ristretto fu nel 1451 fatto dilatare dal Conte Galasso onde dar maggiore comodità ai frati che erano cresciuti di numero ed al concorso dei fedeli. Pochi anni dopo ad Alberto III cadde in pensiere di fare per la chiesa ciò che aveva fatto l' antecessore pel convento per cui incominciata l' opera nel 1493 a brevi intervalli nel 1508 era già eretta la parte posteriore che dal coro si protende inclusivamente sino alle due cappelle prossime al presbiterio. E che realmente Alberto Pio gittasse le fondamenta di questa chiesa fino dal 1493 non ne lascia dubitare un registro contenente i capitoli e le congregazioni celebrate dai frati Minori Osservanti della provincia di Bologna, già custodito nel convento dell' Annunziata di Parma veduto dal Padre Tornini che ne riportò nelle sue memorie mss. molte partite fra le quali le due seguenti:

1493 *Imolae, De novo edificio Carpi sine Capituli consensu per Dominum Albertum fundato: per totum Capitulum decretum est: ut nullo modo fiat in ea forma, qua fundatum est, cum sit omnino contra statum nostrum, sed circumquaque restringatur, ita quod latitudinem antiquae Ecclesiae non excedat, nec fiat cum cubis, sed croseriis, ut mos est Provinciae nostrae, ne aliquam dormitorii partem diruat, nec claustrum impediat, sed ad summum concedatur usus silve et per octo vel decem brachia protendatur ultra fundamenta proxima prioris Cappellae majoris. Et ad haec ispi Domino Alberto declaranda Carpum ex parte totius Capituli Patrem Vicarium Provinciae cum Patribus*

Definitoribus Guardiano Ferrariae, Fratre Evangelista de Fontanella personaliter accedat.

1494. *Parmae. Renovatur quod designatum est et conclusum in Capitulo Provinciali circa Ecclesiam Carpi.*

Similmente un' altra partita dello stesso Registro n' assicura che la Cappella maggiore si costruiva nel 1505. Essa è del seguente tenore:

1505 *Parmae. Conclusum est quod Pater Vicarius Provinciae una cum tribus vel quatuor Guardianis, vel aliis probis Patribus possint dare licentiam habentibus Capellas in Ecclesia nostra Carpi, si petierint, eas ampliandi, et uti cemeterio, ita et taliter quod sint ad propositum majoris Capellae, quam edificare facit magnificus Dominus Albertus de Piis.*

Finalmente le cappelle laterali e corrispondenti alla maggiore fino al punto più sopra citato erano compite almeno nella costruzione rustica fino dal 1508 come chiaramente emerge dalle vendite di due di esse fatte con rogiti del notaro Troilo Aldrovandi, la prima ai 26 di maggio del 1507, la seconda ai 2 di maggio del 1508. Resta dunque provato ad evidenza che questa parte ebbe compimento fra il 1493 e il 1508.

La fabbrica di questa chiesa fu allora sospesa prima per la guerra derivata dalla famosa lega di Cambrai nel suddetto anno 1508, poscia ritornata la pace, per avere Alberto Pio rivolto ogni suo pensiere alla costruzione della cattedrale come si è avvertito più addietro. Ma desiderando egli la celebrazione di un Capitolo generale dei Frati Francescani in Carpi, e volendo che in tale occasione fosse compita la chiesa di S. Nicolò, ordinava che intralasciata la fabbrica della cattedrale, si ripigliasse la costruzione di quella. Il perchè fu data mano al lavoro nel 1517 e nel comineiare del successivo anno un terzo era già compiuto come ci fa sapere una lettera di cui è copia presso il lodato D. Paolo Guaitoli che Alberto scrisse da Roma al suo fattore generale Battista Porta ai 13 aprile del 1518 prescrivendogli di alienare certi beni e soggiungendo: « Apresso » voglio che quest' anno se fazi un terzo della gesia de Santo Ni- » colò secondo il desegno portato per Bocalino (46), el modo » de trovar dinari sarà questo, voi paghereti li dinari de la

» heredità de Gasparo Mariano satisfacti che sieno li legati soi,
» e la mogliera per la dote sua ».

Molti altri documenti qui si potrebbero esibire a dimostrare che questa seconda parte della chiesa fu costruita dal 1517 al 1520: ma basterà allegarne un solo cioè un rogito di Bartolomeo Parmesani del 15 settembre 1519 serbato nell' archivio notarile nel quale si legge: *Actum Carpi sub porticu Ecclesiae Sancti Nicolai ubi nunc dictus emptor* (Giovanni Savani) *portat calcinam causam (sic) construendi dictam Ecclesiam ad instantiam illustris Domini nostri Alberti de Piis de Carpo.*

Così ultimata la chiesa fu capace di contenere i frati intervenuti al capitolo generale celebratovi nel maggio del 1521, e poi nel 1522 potè essere consacrata ai 26 di aprile da Monsignor Teodoro Pio fratello di Alberto. Tutte le cose dette fin qui nello scopo di provare che la chiesa di S. Nicolò venne fabbricata in due periodi tra loro disgiunti ricevono una solenne conferma da un rogito di Giacomo Maggi nell' Archivio Pio col quale il pittore Bernardino Loschi ai 7 di marzo del 1520 depone con giuramento d' avere incaricato, senza però indicare il tempo, a nome di Alberto Pio, a murare la seconda fabbrica della stessa chiesa Giovanni Antonio e Antonio Barabani, e aggiunge sapere che gli agenti del medesimo Alberto avevano allogato la prima fabbrica al suddetto Antonio e che questi l'aveva eseguita in compagnia di Giovanni Antonio nepote di lui.

Prodotti dal Marchese Campori tali documenti è del tutto ragionevole ch' egli metta in avvertenza i suoi lettori sulla fede che prestare puossi al Vasari, quando afferma che il Peruzzi diede principio alla chiesa di S. Nicolò. Imperocchè riflette egli che se il Vasari allude all' anno 1493 nel quale non furono poste che le fondamenta, il Peruzzi contava appena dodici anni. Non potendosi d' altronde ammettere che una fabbrica come era questa potesse innalzarsi senza un preventivo disegno è d' uopo che questo fosse di un architetto diverso dal Peruzzi, il nome del quale passasse in dimenticanza. E volendosi ancora supporre che per allora non si procedesse alla fabbrica oltre i fondamenti per cagione delle discordie civili che obbligarono Alberto nel 1496 a rifugiarsi a Ferrara d' onde non ritornò a

Carpi se non dopo il 1500, neppur per ciò acquisterebbe valore l' asserzione del Vasari in quanto che sappiamo che il disegno venne da Roma e il Peruzzi giovane di circa 20 anni e di nessuna rinomanza dimorava allora a Siena d' onde non si partì che nell' anno 1503. Resta dunque confermato, conchiude il Marchese, anche su questo punto l' opinione più verosimile che la prima parte della chiesa fosse innalzata sopra il disegno già preparato fino dal 1493. Se le esposte ragioni non sono prive di fondamento e vogliasi ciò non ostante prestar fede al Vasari, l' autorità del quale è pure da tenersi in considerazione, si potrà ammettere che il Peruzzi prestasse l' opera sua per la chiesa di S. Nicolò verso il 1517 allorchè Alberto si propose di proseguirla e di condurla a compimento, la quale opinione lungi dall' essere puramente ipotetica si rende anzi molto verosimile dal sapere che Alberto mandò il disegno di questa seconda fabbrica da Roma dove abitava il Peruzzi e dove abitando lo stesso Alberto aveva antecedentemente a lui commesso il disegno della Cattedrale di Carpi. Nè deve recare maraviglia il vedere cominciata una fabbrica sopra il disegno di un maestro, poi continuata e finita su quello di un altro, perchè il simigliante accadde di molte chiese. Se non che ammesso per opera del Peruzzi il disegno della seconda fabbrica di S. Nicolò, rimangono a notarsi due notevoli equivoci del Vasari: il primo là dove attribuisce a Baldassare il principio anzichè il compimento dell' edifizio; l' altro quando fa credere che questo principio accadesse nel tempo della di lui dimora a Bologna che fu nell' anno 1522 (47), nel quale come si è dimostrato più sopra fu consacrata la chiesa totalmente compiuta.

Dilucidato questo brano di storia architettonica per mezzo delle dotte e diligenti investigazioni del Marchese Campori, crediamo non doverci astenere dal soggiungere che le sollecitudini di Alberto Pio nella stupenda costruzione della chiesa di S. Nicolò, dove gli intendenti ravvisano lo stile puro ed elegante di Baldassare Peruzzi (48), si estesero ad ornarla altresì di elettissime dipinture. Antonio Allegri dipingeva in essa una Madonna col bambino in grembo ed altri Santi; quadro in oggi smarrito e confuso generalmente col S. Antonio che ora è a

Dresda, allogatogli dai Conventuali di Correggio, il quale perchè manifesta quella secchezza mantegnesca e quel modo di fare un po' tagliente e non abbastanza spedito ch' egli abbandonò in appresso, viene indicato in tutte le storie dell' arte qual sicuro testimonio della sua prima maniera. Lorenzo. Costa in soddisfazione di un voto di Alberto Pio dipingeva il quadro con S. Antonio di Padova, S. Orsola e S. Catterina d' Alessandria. In uno dei raggi della ruota, simbolo del martirio di S. Catterina, il Costa lasciò scritto il suo nome. Questo quadro insieme colla cappella eretta nel 1518 fu venduto alla famiglia Vaschieri il 3 agosto 1533 e l' atto della vendita rogato da Giovanni Battista Ciarlini fa menzione del quadro senza indicare l' autore. In progresso di tempo fu dai frati levato dalla chiesa il dipinto e riposto nell' abitazione del loro ortolano e nella seconda metà del secolo scorso fu ceduto in cambio di un vitello al capitano Sigismondo Gabardi che lo tenne parecchi anni in sua casa finchè s' involò pur anco da quest' ultimo rifugio, nè più ora si sa dove si ritrovi (49). Bernardino Loschi vi lasciò il S. Rocco allogatogli da Manfredotto Pio; ed infine mostravasi pure nella chiesa di S. Nicolò una tavola con una Madonna e santi d' ignota mano, la quale rimossa or son pochi anni dal luogo nel quale era stata collocata, alla commendabile espressione delle figure, alla purità delle forme, alla nobiltà degli atteggiamenti, alla vaghezza e morbidezza del colorito venne giudicata per uno dei più bei lavori di Gian Bellino.

L' insigne tempio di S. Nicolò era a que' tempi una non rara testimonianza dell' espressione di quel secolo nel quale i principi, i dotti, gli artisti, i cittadini concorrevano tutti ad accrescere splendore alla gloria italiana.

Le non interrotte investigazioni del Marchese Campori non si arrestarono alla cattedrale o alla chiesa di S. Nicolò, che dagli esami praticati negli archivi carpigiani siamo venuti anche a conoscere che da Alberto Pio furono spediti da Roma i disegni dei due Oratorii della Rotonda e della Sagra, il primo nel 1511 come si ricava da un rogito di Michele Savani, l' altro nel 1515 come annunzia un altro rogito di Giacomo Maggi.

L' Oratorio della Rotonda detto anche di S. Maria della Rosa fu innalzato presso la chiesa di S. Francesco ma non già ad uso dei Minori Conventuali, nè col disegno di Andrea Federzoni come notò per errore il Tiraboschi (50). Quello della Sagra parimenti con errore viene attribuito dal Loschi ne' suoi elogi dell' università di Modena a Cesare Saccaci capomastro carpigiano (51). Questo esiste tuttora e se ne ammira specialmente l' elegante facciata. L' oratorio della Rotonda fabbricato sopra una pianta ottangolare rassomigliava in piccole dimensioni al Panteon di Roma, nè poteva essere di più squisito stile giudicando dal disegno che ne ha l' archivio Pio levato nel 1680 da Giovanni Andrea Pio pochi anni prima della sua demolizione. Chi ascrivesse al Peruzzi anche i disegni di questi due edifizii non anderebbe forse lungi dal vero, nè a questo supposto farebbe ostacolo il silenzio di Vasari, atteso che questo biografo, tacendo delle minori, si occupa soltanto delle opere più considerevoli di ciaschedun professore. E questa ragione potrebbe valere ancora quando sospettare si volesse del Peruzzi il disegno delle nuove fortificazioni bastionate di cui Alberto cinse la sua terra di Carpi dal 1518 al 1520; la qual cosa non è inverisimile essendo stato il Peruzzi assai perito anche in questo ramo dell' architettura sebbene il Tiraboschi, senza ragione, faccia autore di quell' opera il ricordato Federzoni (52).

Da sì grande e splendida operosità di Principi era da aspettarsi che anche in questi piccoli stati si andasse vieppiù estendendo lo studio dell' architettura com' era seguito altrove, e che i loro signori trovando istruzione nei cittadini abbandonassero il pensiere di ricorrere ad architetti stranieri profittando dei propri. In Reggio era l' architettura coltivata onorevolmente da tutta intera la famiglia dei Pacchioni, ed a maestro Leonardo, che ne era il capo, i monaci di S. Benedetto ordinarono il disegno del nuovo Monastero, e della chiesa di S. Pietro dopo che si decisero di trasportarsi dalla campagna in città. Associato al Pacchioni Bartolomeo Spano detto il Clementi fece di sua invenzione il chiostro, ornato di quarantotto colonne, cioè trentadue di figura rotonda e sedici negli angoli di forma quadrata, lavorate con grande perizia e sveltezza ricevendone in

pagamento cent' otto ducati d' oro, oltre la spesa della condotta da Brescello a Reggio. Il buon volere dei monaci di progredire nella fabbrica del loro monastero provò ostacoli insormontabili nell' infelicità dell' epoca; imperocchè profittando il Duca Alfonso I d' Este dell' ardore da cui erano animati alcuni principi d' Italia di mettere un argine alle pretese del Re di Francia Lodovico XII, che intendeva entrare di nuovo nel Ducato di Milano, volle il Duca a tutt' uomo togliere a forza dalle mani del Papa Modena e Reggio che ad onta delle promesse non gli rendeva. Impegnato il Papa in quell' alleanza non poteva presentare ad Alfonso gli ostacoli opposti prima, per la qual cosa molto più agevole che per l' innanzi gli sarebbe riuscito ora il ritornare nei suoi dominii. E come i cittadini erano singolarmente mossi a secondare le ragioni del Principe piuttostochè quelle del Papa, così di quanto potevano disporre in uomini e in danaro al Duca l' offrirono, arrestandosi dal proseguire qualunque altra opera che, a questa non corrispondendo, mettesse in forse l' esito dell' impresa. Per cui non appena Reggio fu tornato in potere degli Estensi che la sospesa fabbrica della chiesa di S. Pietro (del di cui disegno vincendo al concorso altri architetti aveva avuto l' incarico nel 1513 Leonardo Pacchioni) fu continuata. Morto Leonardo progredì la fabbrica Prospero figlio di lui seguendo però uno stile che dal primiero alquanto si scosta. Le opere che tuttavia può gloriarsi Reggio di possedere derivare da questa famiglia di architetti non si restringono alla chiesa di S. Pietro, chè fra le altre fu avuta sempre in grande rinomanza la torre aderente alla basilica di S. Prospero alla invenzione della quale parteciparono i due fratelli Leonardo e Roberto Pacchioni. Discorrendo di questa torre il Tiraboschi dice che basterebbe a dare a chiunque il nome di eccellente architetto; perciocchè non è sì facile a ritrovare nè il più grandioso nè il più ragionato pensiere.

La basilica di S. Prospero rimonta ad un' origine talmente antica che i cronisti la fanno ascendere al 997. Comunque si presti o no fede a tale e tanta vetustà è però certissimo che ridotta la chiesa a grande deperimento nel 1276 bisognò per la prima volta restaurarla. Resse fino al 1427 nella qual epoca

si convenne di ripararla di nuovo, e restando piccola e disadorna si pensò nel 1502 ad allargare il coro, ad ornarla, ed a scolpire i sei leoni di marmo che sostengono sul loro dorso le colonne che ne compongono il vestibolo. Il Panciroli assegna un altro restauro accaduto nel 1514. Ma l' ultimo che fu realmente il più considerevole ebbe luogo nel 1527 il quale dovè anche eseguirsi molto a rilento non trovandosi notizia che la basilica sia stata consacrata prima del 1547 dal Vescovo di Sebaste Agostino Zanetti (53).

Il primato che godeva questa chiesa fra le Reggiane nel 1597 passò all' altra di S. Maria della Ghiara.

Un' immagine della Madonna venuta in grido di prodigiosa nella città di Reggio nell' ultimo periodo del secolo XVI indusse que' cittadini ad innalzare ad onore di essa un tempio dei più magnifici che per danaro si fosse potuto. E però mandarono al Duca di Ferrara perchè volesse far eseguire dai suoi architetti un disegno, dei quali avrebbero poi essi scelto quello che giudicassero il migliore. Fecene uno l' Aleotti, uno Cosimo Pagliani senese ed un terzo Alessandro Balbi, al quale col consentimento del Duca fu data la preferenza. Affidata ad esso l' esecuzione del disegno fu posta solennemente la prima pietra del nuovo tempio sotto l' invocazione di N. D. della Ghiara il 6 giugno 1597. Ma pochi anni appresso, venuto a morte il Balbi, fu dato l' incarico del proseguimento a Francesco Pacchioni il quale condusse a termine l' edifizio ed aggiunse di suo disegno la cupola.

Questo tempio (lo diremo col Marchese Campori) è tal monumento da assicurare la fama, non che del Balbi ingiustamente dimenticato dagli storici dell' arte, ma di qualsivoglia più valente e più noto architettore. L' esterior parte è maestosa e severa ed ha la facciata compartita nei due ordini dorico e jonico: ma dove meglio rifulge la sapienza ed il genio dell' artista è nell' interno; foggiato a croce perfetta con ordine corintio di proporzioni così nobili, aggiustate, di così bella armonia e corrispondenza di parti e di apparenza tanto vaga e piacevole all' occhio che noi non sappiamo, se, avuto rispetto ai tempi, si possa trovare altro consimile e contemporaneo monumento che

avanzi cotesto per la bellezza dell' architettura (54). Gareggia con questa la pittura venuta a nobilitare il concetto espresso dal Balbi, ed i pennelli del Guercino, dello Spada, del Tiarini, del Bonone, del Palma e di Lodovico Caracci impreziosiscono questo sacrario delle arti e dell' operativa pietà del popolo reggiano.

Il Pacchioni seguendo piuttosto l' inclinazione del secolo che il primo concetto del Balbi intese a dare a questo tempio uno stile più grandioso di quello ch' egli non avesse giudicato, innalzando nel centro della crociera la cupola. Ma poco badando alle proporzioni non si conobbe se non tardi che la sua altezza non corrispondeva col restante dell' edificio per cui dopo alcuni anni fu risoluto d' incaricare l' architetto Cosimo Pagliani a dare a tal difetto il conveniente riparo correggendo e perfezionando l' opera del Pacchioni.

Pochissime chiese di quest' epoca recano una testimonianza così chiara come questa che lo stile architettonico benchè tanto decaduto a paragone della sua purità ed eleganza precedente era anche in grado di risorgere in grandiosità e magnificenza da far quasi dimenticare la differenza che passava fra gli ornamenti, la gravità dei risalti, la trascuratezza delle modanature e delle sagome, il peso dei cornicioni, l' abuso dei frontoni spezzati e la sobreità architettonica usata in tempi più antichi. Il Balbi appare in questa chiesa imitatore del Vignola dal grandioso volgere degli archi e dall' eleganza e scelto rilievo del modanare e dal sagomare. Non conoscendo altr' opera sua, non abbiamo avuta occasione di fare altri confronti, dando noi pochissimo peso ad un elegante pronao o tempietto nella chiesa di S. Maria in Vado di Ferrara che dicesi suo; imperocchè trattandosi di un edifizio di così piccola mole a paragone dell' altro non può dare argomento bastevole a stabilire un ragionato confronto col tempio di cui abbiamo fin qua discorso (55).

La vicina Parma non avrebbe potuto sostenere, mentre nobilmente si ornavano di edifizii le città degli estensi, di rimanere ad esse inferiore. Ed ebbe anche la ventura di possedere in uno de' suoi cittadino tale che in ciò valesse a secondarne gl' intendimenti: chè certamente le due chiese di S. Giovanni e di

S. Maria della Steccata designate da Bernardino Zaccagni da Torchiara (che però in un pubblico istrumento del 19 giugno 1526 dicesi muratore parmigiano) le recano grandissima rinomanza.

Apprendesi dal Mabillon (56) che intorno al 983 il Vescovo di Parma Sigifrido fuori del murato della città fece fabbricare un monastero, e una chiesa ad onore di S. Giovanni Evangelista confidandone la custodia ai monaci di S. Benedetto. Quanto vi stessero ignorasi, ma è molto verisimile che prima di fabbricare il monastero e la chiesa presente, l' antica o restaurassero o rinnovassero. Il Padre Resta sembra non volersi acconciare a quest' opinione là dove dice che il Correggio dipinse in un muro liscio la coronazione della Vergine per cui viene implicitamente ad ammettere che il muro di cui si parla formasse piuttosto parte dell' antica che della nuova chiesa. Il Tiraboschi all' opposto con forti ragioni sostiene che l' altare non era già come parve al P. Resta appoggiato al muro; ma che il Correggio eseguì l' applauditissimo suo concetto in un emiciclo che apparteneva al coro antico col che viene a convenire in una modificazione nata nella chiesa dopo essere stata di nuovo costruita. Poco soddisfatto però l' Ab. Cassinese D. Eusebio Fontana di tutto quanto avessero potuto operare nell' anzidetta chiesa antica gli Abati di lui antecessori, nell'anno 1510 ordinò che si riducesse nello stato presente. Dalla qual disposizione non può tanto argomentarsi ch' egli ordinasse un nuovo murato ma che l' antico ampliandosi ed ornandosi acquistasse comodità e splendidezza maggiore di quella che già possedeva. E che il Zaccagni piuttosto che innalzare dalle fondamenta la chiesa di S. Giovanni non abbia fatto che riformare l' antico disegno oltre la ragione esposta cioè che il luogo ov' è il dipinto del Correggio reca per se medesimo una chiara testimonianza che il coro non si ampliò che per renderlo più atto a contenere con numero maggiore di monaci di prima; vi è pure da considerare la varietà di stile che passa fra quello di questa chiesa e l' altro seguito dallo stesso architetto nella Steccata. Che se essa fu potuta credere concezione di Bramantino o di Bramante prima si prendessero a più maturo esame i documenti del pubblico

archivio, niuno ha detto mai di trovare una simile analogia con S. Giovanni che in vero sarebbe lo stesso che far eco al sogno del sig. Millin che lo paragonò al duomo.

La pianta della chiesa di S. Giovanni di cui ragioniamo è compartita a croce latina, ed a capo alle tre navi si apre la tribuna a cui si sale per alcuni gradini. Nel centro della crociera s' innalza la cupola che dipinta com' è magistralmente dall' Aretusi amerebbe un maggior numero di finestre che recassero il lume di cui manca.

Come il Zaccagni è l' architetto, così Antonio Parmigiano fu l' incaricato di tutti gli ornamenti della chiesa, per cui egli attese ai capitelli corintii, agli ornati delle finestre e delle porte e a quant' altre decorazioni stimaronsi opportune a renderla ricca e magnifica (57). La sobrietà poi e l' eleganza che vi si scorge formano un odioso contrapposto cogli ornamenti della facciata, la quale non fu innalzata prima del 1604 governando il Monastero D. Benedetto Ceresa Parmigiano. Ne incaricò egli Simone Mosca discendente d' un altro scultore del quale abbiamo altrove discorso e che aveva il suo domicilio in Orvieto. Trovandosi egli architetto alla corte di Ranuccio I Farnese assunse l' opera, ma molto degenere dallo stile dell' antico Simone non fece nè più nè meno di quello che comportava la moda. Per cui la marmorea facciata della chiesa di S. Giovanni non è che un capriccioso affastellamento di ornamenti i quali convengono solo collo stile di cui abbiamo altrove biasimato la condotta. La torre che le sorge vicina (della cui erezione avvenuta intorno al 1614 parla l' inscrizione) indica d' altronde uno stile meno barocco di quello seguito dal Mosca nella facciata, per cui questa torre piuttosto che di suo disegno si crede opera del Magnani architetto molto ben affetto ai monaci, dai quali dipendendo nel 1622 il rinnovamento della chiesa di S. Alessandro, a lui ne richiesero il disegno. Se però non è disegno del Mosca il campanile di S. Giovanni, può con molta verisimiglianza esserlo l' altro della torre di S. Sepolcro, una delle più alte d' Italia la quale benchè trita e frastagliata ne' suoi ornamenti può aversi per una delle più lodevoli costruzioni nei rapporti della statica e della meccanica ne' quali studi erano

gli architetti di que' tempi grandemente esercitati. Per cui nel secolo del quale imprenderemo in appresso a discorrere nacque una gara così estesa fra città e città che mai non si sono veduti tanti e così bei campanili quanti allora se ne innalzarono non eccettuate le campagne dove si voleva che con queste torri venisse ben di lontano indicato il luogo della chiesa parrocchiale, o fosse veduta da ogni viandante la torre aderente alla chiesa ove custodivasi o un insigne reliquiario o una prodigiosa immagine di Maria. Passando dalla chiesa di S. Giovanni a descrivere l' altra di S. Maria della Steccata, devesi allo instancabile zelo del P. Ireneo Affò (poche città hanno avuto un illustratore dotto e diligente al pari di lui) il sapersi che esistendo in Parma una fraternita sotto l' invocazione della SS. Annunziata della Steccata, nacque intorno al 1520 nei confrati l' idea di convertire la loro angusta e disadorna chiesa in un tempio che emulasse i più cospicui che intorno a quest' epoca si erigevano nelle città vicine. Nel mese di maggio del 1521 si adunavano essi nella chiesa di S. Alessandro per risolvere sull' architetto cui confidare il disegno. Dopo avere lungamente disputato non si trovarono tutti uniformi di parere, per lo che prevalendo alla loro la voce del priore Bartolomeo Montino nell' incertezza sopra quale dei concorrenti dovesse cadere la preferenza propose Bernardino Zaccagni e sul di lui voto tutti i confrati d' accordo si ristettero dal più oltre disputare. Dell' atto di questa radunanza rogato dal notaro Andrea Cerati si tenne pubblica memoria per cui accettate dall' architetto le ingiuntegli condizioni dopo pochissimi giorni s' incominciarono a scoprire le fondamenta del nuovo edificio benedicendone la prima pietra il 4 di aprile del 1521 Nicolò Urbano Vescovo di Lodi (58).

La pianta in cui dal Zaccagni venne compartito il tempio a croce esce dalla consuetudine delle tre o più navi; chè invece dalla spaziosa area si distendono le braccia della croce, e dove si compiono, si aprono ne' quattro lati altrettante tribune o cappelle che innalzandosi assumono al di fuori l' aspetto di quattro torri, cotalchè il carattere slanciato è temperato dalla forma della cupola centrale che all' opposto segue piuttosto il bizantino che il classico stile. Mentre poi si crederebbe trovare

difettoso tale antagonismo, per lo contrario le giuste proporzioni di cui si compone il tempio fanno sì che nel suo insieme tutto concorda, come parimenti coincide la grandiosità dei profili colla veramente mirabile eleganza di tutti gli altri ornamenti. A questi prese parte con l' architetto lo scultore Giovanni Francesco d' Agrate, chiamato col Zaccagni a perfezionare la chiesa che i Parmigiani consacravano alla loro principale proteggitrice. Lo stesso che a S. Giovanni, intervenne alla Steccata, che passassero cioè molti anni dopo compito l' interno prima che s' intraprendessero i lavori della facciata (59). Cangiatosi nel 1660, (epoca nella quale si diede a questa principio) il gusto, lo stile ed il carattere di pesantezza e di goffaggine che vi si rincontrano recano purtroppo un odioso contrasto con l' interiore tutto grandiosità, magnificenza, e leggiadria.

Ad un' epoca molto più lontana rimonta la chiesa dei Minori Osservanti consacrata alla Vergine Annunziata, se meritevole di menzione per la sua vastità non egualmente per l'eleganza dello stile a cui fu condotta. Certamente toccando questo edifizio l' ultimo periodo del secolo XVI non potrà a meno di non dare a divedere la condizione di decadenza in cui si trovava l' architettura in quest' epoca. Ciò non ostante le vicende che accompagnarono l' erezione di questo tempio non vanno tralasciate avendo esse un' importante coincidenza colla storia dell' arte. È a sapersi che accolti amorevolmente i frati Minori a Parma fin dal nascere del loro istituto, col procedere dei tempi al pari di tanti altri luoghi dove si erano aperti conventi, si scorse anche qui che languendo dopo poco tempo la disciplina entrò in que' claustrali una tal quale dissidenza di opinioni: procedendo innanzi giunsero essi a dividersi in due classi tenendo gli uni doversi la prima disciplina modificare, tenaci gli altri nel senso opposto. I Pontefici non li osteggiarono di fronte, solo si restrinsero ordinare che essendo così divisi di pareri, fossero gl' individui anche divisi di conventi e dopo ben maturate le necessarie riforme che tanto gli uni quanto gli altri insinuavano, vennero a collaudarle. Per cui rimanendosi a Parma i Minori nel convento di S. Francesco i dissidenti dalla riforma dell' antica disciplina (che si chiamarono *Osservanti*) furono

destinati nel 1443 dal Vescovo Monsignor Dolfino della Pergola ad abitare fuori di Porta Nuova dove dopo pochi anni si trovarono per le elemosine che riscuotevano possessori di un comodo convento, e di una onorevole chiesa. Ma succeduto ai suoi maggiori nel Governo di Parma Pier Luigi Farnese stimandosi poco sicuro nella città si studiò di fortificarla più che non era e come il Convento e la chiesa degli Osservanti comprendeva una parte dello spazio a tal uopo destinato non si peritò un momento ad ordinare la distruzione raccomandando ai Magistrati della città di provvedere ai frati un altro collocamento. Non valsero le ragioni affacciate da essi a rimuoverlo dalla sua volontà per cui partendo questi dal convento non trovarono altro rifugio fuorchè la casa suburbana del parroco dei Ss. Gervasio e Protasio obbligandosi in corrispondenza di sua ospitalità ad ajutarlo nel sacro ministero. Ma come col zelare il divino servigio largamente si accrebbero le offerte dei cittadini così in breve poterono provvedere dell' occorrente per ampliare la casa e convertirla in un convento. Intanto il Pontefice Paolo III annuiva che il parroco rinunziasse e del suo officio se ne incaricassero i frati. Per la qual cosa conciliati gli interessi d' ognuna delle parti si trovarono i frati Osservanti colle raccolte elemosine in grado di distruggere l' antica chiesa e di fabbricarne una nuova. Per cui il P. Malazappi che viveva a que' tempi e che ci lasciò una cronaca nella quale racconta tutte le vicende che subì questo convento soggiunge che « come i » frati trovandosi sciolti da tutti gli ostacoli e liberi di fabbri- » care nel luogo stesso ov' era la chiesa dei Ss. Gervasio e » Protasio deliberarono di alzare la nuova. Il disegno in forma » di rotonda lo somministrò Battista da Fornuovo e s' incominciò » fabbricare e di gittare le fondamenta il 9 di maggio dell' » anno 1566 essendo capomastro muratore Giovan Domenico » Campanini. La prima pietra fu posta da Monsignor Vescovo » di Brugnato allora suffraganeo di Parma alla presenza del » Duca Ottavio Farnese, di frate Domenico, del sig. Sforza Duca » di S. Fiora e del conte di Sala » (60).

Lungo tempo dovè impiegarvisi, imperocchè un altro cronista del convento il Padre Bellacappa viene dicendo che nel 1625

era ancor tutta imperfetta essendo solo alzata la volta sopra le cappelle e sostenuta da due colonne poste in mezzo alla chiesa sopra delle quali andavano dalle circonferenze del muro e delle colonne che sono fra una cappella e l' altra d' ordine corintio ad appoggiarsi le travi e catene le quali sostenevano il tetto della chiesa. Solamente sette anni dopo il tempio si vide terminato e dall' esito i Parmigiani ebbero a sorprendersi che i frati avessero potuto sostenere una sì grande spesa colle sole elemosine, provandosi dal P. Affò essere inverisimile ciò che fu detto che il Duca Ottavio vi fosse concorso con larghi e generosi aiuti, in guisa da attribuirgliene tutto il merito.

Dalla sua forma sferica può anche argomentarsene lo stile, chè invero templi circolari è ben raro vedersene prima di quest' epoca, nella quale poco più tollerando gli architetti la monotonia delle linee rette non sorprende che anche le piante delle chiese sorgessero sopra di un piano che poco corrisponde al rito e molto meno alla convenienza, come in tanti altri luoghi di questa storia ci siamo studiati dimostrare. Ma se difetta il tempio nello stile, è poi lodevole per vastità e saldezza così che realmente questa chiesa s' addice ad una città che, come in altri pregi, non è seconda alle vicine in magnificenza e copia di edifizi. Di molti abbiamo già ragionato, di altri ci rimane a discorrere, ma quelli che appartengono al secolo XVI son pochi in questa e in altre, perchè colle nuove fabbriche che s' innalzarono, le antiche si distrussero. Ed in ciò è in molto peggiore condizione di Parma e Modena dove neppur una fabbrica di quel tempo meritevole di essere citata vi abbiamo trovato. Chè realmente col rinnovarsi che fecesi la città dagli Estensi non si pensò che alla bellezza delle strade, sagrificando edifizii, che avrebbero meritato di non cessare di esistere, senza parlare degli altri che dallo stile puro ed elegante con cui erano stati eretti si convertirono in barocchi.

Tornando alla chiesa dell' Annunziata, se si considera la tavola del maggiore altare dipinta nel 1518 da Francesco da Cotignola e gli stalli del coro (unici avanzi dell' antica distrutta chiesa a Porta Nuova) dallo stile di questi si può bene argomentare la differenza che passava fra la venustà e l' eleganza

di quella chiesa colla presente: ma simili paragoni non nascono che dove le differenze sono imparzialmente giudicate dal tempo, chè per lo più i contemporanei giudicano sempre in relazione al gusto che domina.

Poco diversamente da quello della chiesa dell' Annunziata di Parma si condusse l' architetto della facciata del tempio di S. Sisto di Piacenza, del quale lo storico D. Felice Passero tace il nome. Seguendo egli lo stile che regnava nel 1590 (epoca in cui venne innalzata) sovrapponeva l' uno sopra l' altro i tre ordini composito, corintio e jonico, e faceva cosa molto sragionata e cattiva: e sì la poteva far buona, riflette lo Scarabelli, scorgendosi atto a superior concetto dall' atrio jonico di venti bellissime colonne corrispondenti al piano inferiore dell' anzidetta facciata. Nell' interno poi (che risale ad un' epoca molto remota) fu edificato lodevolmente il coro nel 1529 (61).

Per eleganza, semplicità, e leggiadria di stile non avrebbe temuto rivali la chiesa di S. Sepolcro, se la soppressione dei Monaci Olivetani che l' officiavano non la colpiva. Trasformato il Monastero in Ospitale militare può aversi per un prodigio che la chiesa (sebbene ad altro uso convertita) sia restata indenne da quei guasti a cui andarono nel 1810 soggetti molti edifizi del culto cristiano. Fu eretta nel 1513 sulle fondamenta dell' antica (la quale riconosceva per fondatore Dionisio Vescovo di Piacenza che sedeva nel 1056 (62)) dai Monaci Olivetani che impiegarono una somma considerevole per innalzarla (63). Le tradizioni ne fanno architetto Bramante; ma ciò ripetendosi spesso nelle fabbriche in cui si rincontra qualche analogia col suo stile, ripeteremo che nelle città prossime a Milano questo a que' giorni si era così diffuso che divenuto famigliare a molti architetti si cangiano talvolta le concezioni originali colle altre dei suoi imitatori.

Basati i Piacentini (mancando a noi i documenti) sulla medesima voce, non si limitarono a proclamare S. Sepolcro disegnato da Bramante, ma eziandio la Madonna di Campagna. Le ragioni che escludon l' una non ammettono l' altra, locchè però non toglie che ambedue queste chiese non dian segno di

quell' aurea eleganza corrispondente a tutte le produzioni del secolo e delle scuole di cui l' Italia si gloriava.

Sotto tali felici auspici sorgeva la chiesa di S. Maria di Piacenza nel 1522 sulle rovine di un tempio che rimontava al decimo secolo. Non era compiuta nel 1532, non officiata prima del 1547, e solo nel 1557 dopo terminato il coro, fu pronta alla consacrazione, la quale ebbe luogo il giorno 4 di dicembre del 1561. Le generose offerte dei Farnesi e dei cittadini come contribuirono alla sua erezione, così si estesero eziandio ad ornarla splendidamente. Venne aperto un concorso ai pittori e nell' agone riportarono la palma il Pordenone, Bernardino Sojaro, Camillo Procaccini, Antonio Campi che raccolti in questa prova, compartendosi i concetti, si studiarono che l' uno armonizzasse con l'altro, e pel resto giustificarono colle loro opere l' opportunità della scelta.

Chè certamente la chiesa di S. Maria prima del 1791 non ne aveva che ben poche che emulare la potessero per leggiadria di stile, e per pittorico magistero. Ma appunto per quella manìa che ha invaso i nostri maggiori (e che sembra non voglia ancora sostare) di sprezzare l' antico per una vana pretesa di saper far meglio, andò anche qui rimosso tutto il piano del tempio, e di croce greca che era in latina capovolto, perdette tutto quanto aveva di eleganza, e di armonia. Ed è chiaro altresì che dietro le nuove murature andarono eziandio perdute molte delle pitture che formavano il principale suo ornamento (64).

Il pregiudizio recato a Piacenza nei mal intesi restauri de' suoi edifizi spettanti al culto si estese anche ai civili ed uno di quelli che maggiormente doveva rispettarsi è venuto meno più di tutti gli altri. È del castello che ci facciamo qui a discorrere. Non era opera cittadina ma principesca innalzata a difendere la conquista non meno dai nemici esteriori che dagli interni; ed è appunto per questo motivo più che pel primo che Gian Galeazzo I Visconti fatto spianare il borgo di S. Leonardo presso Fodeste nel 1315 intraprese ad edificarlo. Costrinse a quest' uopo gl' infelici Piacentini, come non mai sazio di smungerli, a pagare più migliara di fiorini, a scavare le fosse, a

trasportare le macerie, abbandonando a loro un peso le cui conseguenze dovevano essere ad essi fatali (65). Il di lui crudele governo non fu mitigato dal successore Galeazzo II, che seguendone anzi l' esempio, ad evitare i pericoli che il popolo stanco dall' esser vessato, una volta o l' altra non gli dasse nel capo ed i principi collegati contro Francia prestandogli ajuto non lo spogliassero dei suoi dominii; imprese anch' egli nel 1368 a murare una nuova cittadella alla quale diede il nome di *Stralevata* destinandola ad alloggiarvi i suoi militi. Ma nel progredire della guerra avvisandosi non esser questa forte abbastanza alle nemiche ossidioni, non dubitò di distruggerla per compire invece quella incominciata da Galeazzo I a Fodeste, la quale a cagione della sua postura era considerata dai pratici inespugnabile e quindi fortissimo baluardo della potenza Viscontea.

La muratura di questa non riuscì meno avversa ai Piacentini dell' altra; imperocchè costretti a sagrifici eccessivamente gravosi temendo che non si arrestassero neppure quando l' opera si avesse per terminata, eletti alcuni rappresentanti supplichevoli si fecero alla Duchessa Bianca perchè piegando l' animo del marito, a più mite governo lo volgesse. Alla qual cosa aderendo, se pienamente non riuscì, furono ciò nondimeno le di lei preghiere accolte in modo che indussero Galeazzo ad attenuare alquanto gli ordinari balzelli (66). Molto più però delle preghiere contribuì a questo l' indirizzo che avevano preso le bellicose vicende alle quali con Piacenza andava soggetta tutta questa bella parte d' Italia. Chè temendo di non poter più Galeazzo a lungo resistere all' oste nemica, si studiò di simulare animo liberale verso que' cittadini che fin qua aveva fieramente governati. Ma come le armi dei Visconti si erano omai rese inefficaci a petto delle nemiche, così la simulazione di questi principi non potea agire a cangiare in amore l' odio che i Piacentini nutrivano verso di loro.

A miglior condizione non si trovò certamente Piacenza mutando padrone. Francesco Sforza dopo le terribili giornate del 16 e 17 novembre del 1447 era stato salutato principe della città. Uno dei primi atti del nuovo suo dominio fu quello di

ordinare la distruzione della cittadella fabbricata dai Visconti. Ciò per altro che sembrava cagione di guadagnare a lui l' animo dei cittadini, produsse un effetto tutto opposto. Può darsi che questi in tal divisamento rincontrassero piuttosto segno di debolezza che di animo generoso. Il fatto sta che poco durò questa dominazione. Abbandonata dagli Sforzeschi Piacenza s' inchinarono i cittadini al pontificio governo. Tredici anni dopo tale dedizione il Pontefice Clemente VII spediva il Cardinale Ferantino col titolo di Vice Legato dell' Emilia e Governatore di Piacenza. E questi ad onta che il popolo gridasse contro il decreto di riassumere i lavori della cittadella, vedendo risorgere un segno di dominio e di despotismo ne ordinò nel 1528 all' architetto Fredenzio Taramella il disegno ed ai cittadini che sostenessero le spese necessarie alla costruzione (67). Venuto finalmente al dominio dei Ducati di Parma e Piacenza per un trattato fra i Parmigiani e il Pontefice Paolo III Pier Luigi Farnese, prestarono a lui obbedienza i Piacentini il 23 di settembre del 1545. Primo pensiero del novello Principe fu di mettersi al coperto dagli agguati del Governatore di Milano D. Ferrante Gonzaga delegato dell' Imperatore Carlo V ad opporsi vigorosamente a que' principi che non inchinassero alla sua volontà. Così non trovandosi Pier Luigi in perfetta pace con l' Imperatore per gli ajuti che aveva somministrati a Pier Luigi Fieschi, si diè con tutto il calore a prevenire le offese che per parte degl' imperiali potevano sopra di lui cadere, e fra le altre opere ordinate a Piacenza vi fu anche quella di edificare un largo e ben munito castello ad occidente della città poco lontano dal Visconteo incaricandone del disegno Domenico Giannelli architetto senese. Furono a questo fine spianate case e Monasteri e la prima pietra del nuovo edificio venne da lui stesso deposta il giorno 23 di maggio del 1547 (68).

Nel breve corso di dieci mesi che Pier Luigi sopravvisse innanzi al suo assassinio la fabbrica era in guisa avanzata che preparavasi egli dopo breve spazio di tempo ad abitarla. Morto Pier Luigi uno degli articoli promessi dal Gonzaga Vicerè di Carlo V nella congiura co' Piacentini era di distruggere questo castello; ma non solamente l' Imperatore non attese al patto ma

anzi comandò che il cordone in pietra alzato dal Farnese si alzasse per 82 centimetri ed il rimanente dell' edifizio si compisse per il mese di ottobre del 1548.

Ritornata Piacenza ai Farnesi, Ottavio figliuolo di Pier Luigi abitò la stanza paterna, perchè il palazzo presente che doveva essere fornito di fossa e giardini continuati infino al Po non fu cominciato che nel 1558 cioè due anni dopo il suo ingresso in città, nè potè essere in alcuna parte abitabile che dopo la sua morte. Per cui prestando fede al nome scolpito nel fregio del primo piano si crede che ne sia stato autore Ranuccio Farnese; ma invece oltre le epoche che non confrontano si hanno documenti tali da non potersi dubitare che il pensiere di quest' opera sia stato interamente di Margherita figliuola di Carlo V vedova di Alessandro de' Medici primo Duca di Firenze, sposa in seconde nozze di Ottavio Farnese avo dell' anzidetto Ranuccio. Non aveva essa ancor ben maturato il grandioso suo progetto che partecipandolo a Francesco Pacciotto lo invitava a Piacenza per consultarlo intorno ad esso e poscia per attuarlo. Ma impedito il Pacciotto da altri lavori finì collo scusarsi, pregando la Duchessa a differire ad epoca più lontana quest' impresa. Ma non assentendo Margherita, nè cangiando proposito non stette in forse un momento a scegliere invece del Pacciotto Giacomo Barozzi da Vignola.

Accolto con compiacimento da Iacopo l' incarico spiegò tale e tanto calore nell' attuarlo che il suo biografo Dati non ha avuta ripugnanza di affermare che se l' opera si fosse compita sarebbe riuscita una delle *meraviglie del mondo*. Non potendo egli presiederla, dopo avere piantato il palazzo lasciò « non so » per quanti anni a guida della fabbrica Giacinto suo figliuolo » dandogli i disegni talmente compiti con ogni particolare che » potevano bastare per condurre sicuramente l' opera all' ultima » perfezione. E questo fece egli per l' amore ch' ei portava all' » arte e non perchè non conoscesse Giacinto suo figliuolo attis- » simo a supplire a molte cose da per se stesso; ch' egli volle » porre in carta non perdonando a fatica alcuna in modo che » avanti si partisse non operasse di sua mano tutto quello che » era possibile di fare (69) ».

Tutte queste sollecitudini non trovarono però tutta la corrispondenza che si sarebbe aspettata l'architetto; imperocchè col cangiarsi lo stato da tranquillo in burrascoso la fabbrica restò poco meno che condotta alla terza o quarta parte di quello avrebbe importato il disegno se il fine si fosse potuto raggiungere. Comprende questa le maestose logge le quali circondano i moltiplici appartamenti, le ampie ed ardite sale. Da questo ed eziandio dalla distribuzione delle camere si può agevolmente comprendere qual fosse l' accorgimento dell' architetto nel concepire una mole corrispondente agli uffici cui l' ordinatrice la destinava. Il Milizia non concede essere tutto quanto si vede d' invenzione del Vignola, ma crede che anche Iacopo Rinaldi discepolo del Fontana abbia in alcuna cosa avuta la sua parte. Ciò può essere conoscendosi che il Rinaldi copriva il posto di architetto alla corte dei Farnesi e che alcuni edifizi furono di sua mano disegnati nel Ducato di Parma, fra i quali oltre la facciata della chiesa dell' Annunziata, è notevole il teatro la di cui descrizione somministrerà ampio argomento di discorso giunti che saremo a percorrere l' ultimo periodo della nostra storia riguardante lo stato dell' architettura del secolo che a questo succede. Cotalchè se niuno potrà mai contrastare al Vignola la gloria del primo concetto di questo palazzo potrassi nondimeno ammettere che il Rinaldi continuasse alcune di quelle parti in cui Iacopo e Giacinto lasciarono l' addentellato. Veniva paga così quell' impazienza che mostravano i Piacentini, acciò l' edifizio o in un modo o in un altro si conducesse al suo fine, poco badando alla spesa che richiedeva. E questa fu così ingente che si trova registrato nei conti dello stato che intorno al finire del secolo XVI avevano già sborsato i Piacentini presso che un milione di franchi a quest' unico scopo. Ma come i propositi per buoni o indifferenti che sieno non trovano nei futuri corrispondenza, così morti che furono i Farnesi, nel governo di Filippo Borbone questo palazzo dopo versato tanto spendio non fu più avuto nel pregio antico. Du-Tillot ministro nella minore età di Ferdinando lo spogliò di mobili e lo fece magazzeno di grano. Partito che fu questo Ministro il nuovo Duca stette pago a misero appartamento dell'

antica cittadella Viscontea ridotta alla moderna; in cattivi tempi lasciò che si convertisse a quartiere militare (70).

Non si restano qui le vicende dell' antica cittadella, chè a' nostri giorni sorgendo in capo a' Piacentini che dessa, qual era, nuovi ostacoli porgesse alle intervenute popolari speranze, que' resti che ancora vi rimanevano adeguarono al suolo. Ma come brevi furon que' tentativi così quella potenza che ritornò nei diritti antichi fe' risorgere baluardi molto più inespugnabili dei primi.

NOTE E DOCUMENTI.

(1) Lib. XVIII, pag. 18.

(2) Fumagalli Dissert. I, pag. 92.

(3) Ms. esistente presso gli eredi del Conte Gaetano Melzi.

Vedi ciò che dice il Consiglier Pagave nelle note al Vasari dell' edizione dei *classici italiani* al vol. VII, pag. 241.

La facciata è certamente disegno di Francesco Pirovano Milanese.

Nessuna chiesa, dice il Rio, a Milano, e forse in tutta Italia, non desta nelle iscrizioni dei suoi avelli sì tragiche memorie quanto questa. Si sa che v' ebbe sepolcro Giovanni Bentivoglio, ultimo signore di Bologna, il quale morì nel più assoluto abbandono, mentre suo figlio Alessandro recavasi a difendere la sua causa per sempre perduta innanzi il Re di Francia. Il nome di Ginevra, che trovasi scolpito sopra la tomba, fa credere a prima giunta che l' orgogliosa moglie di Giovanni Bentivoglio riposi nel medesimo avello: ma essa era morta scomunicata, presso i Pallavicini di Busseto, con la piena dell' odio nel cuore. La Ginevra, di cui qui leggesi il nome, era figlia di Ercole Bentivoglio, condottiero nella malaugurata guerra contro Pisa, ed ella aveva avuta non poca parte nelle sventure che spodestarono la famiglia. Galeazzo Sforza di Pesaro suo primo marito, spogliato dei suoi stati da Giulio II, era stato ucciso da un colpo di fucile sulla strada di Parma. Il secondo era quel Manfredo Pallavicini che lo spietato Lautrec aveva fatto squartare nel 1521 sulla pubblica piazza di Milano.

(4) Chiamato il Tibaldi in Spagna lasciò a Martino Bassi l' incarico di compire l' edifizio.

V. Milizia, Vite degli Architetti, tom. II, pag. 58.

(5) Nell' epoca dell' Impero nacque il progetto d' isolare questa chiesa distruggendo tutte le case che la circondano per convertirla in un Panteon ove sarebbero stati raccolti tutti i busti di coloro che nelle armi, nelle Magistrature, e nelle scienze si sarebbero distinti in quell' epoca in cui l' Italia andò unita alle altre conquiste dell' Imperatore Napoleone I.

(6) Questo palazzo dono dei Visconti fatto agli Arcivescovi fu primieramente ristorato nel 1494 dall' Arcivescovo Arcimboldi, poscia fatto estendere ed abbellire dal Cardinale Federico Borromeo colla direzione del Tibaldi.

(7) Ora pertinente ad una società detta *del Giardino.*

(8) Fra le chiese del contado milanese di costruzione moderna è delle più ragguardevoli.

(9) Il 28 giugno del 1847 ci venne gentilmente presentato questo disegno dal rinomato calcografo Giuseppe Vallardi. Portava esso la sottoscrizione del Bassi e l'approvazione degli architetti Domenico Fontana, Iacopo della Porta, Bartolomeo Ammanato, e Lattanzio Ventura.

(10) Discorre egli stesso di tal sua invenzione nel libro: *Dispareri di Martino Bassi in materia di architettura e prospettiva, ristampato con erudite aggiunte dall' Ing. Francesco Bernardino Ferrari.*

(11) V. Bottari, Lett. pitt., ediz. del Silvestri, tom. I, pag. 509, 515, 518.

(12) Dissert. II, pag. 151.

(13) Col secondo recinto dei bastioni (1155) la chiesa di S. Lorenzo che prima era fuori di città vi fu inclusa: il qual racconto viene con buone ragioni sostenuto dal P. Fumagalli (Dissert. XII del Vol. 2° a pag. 9) contro molti scrittori delle cose milanesi che avvisano diversamente.

(14) Questo Collegio soppresso dall' Imperatore Giuseppe II passò ad altri usi.

(15) Il fianco dal lato di S. Eufemia è disegno dell' Alessi.

(16) È citata quest' opera dal Vasari, ediz. Pass., pag. 1091, dal Milizia, al tom. II, pag. 17 e dal Pascoli nel tom. I, pag. 282.

Si racconta che non fu terminato attesochè il Fisco andò al possesso di tutti i beni del Marini accusato di avere per gelosia uccisa la moglie.

(17) Contiguo alla chiesa esisteva un Monastero la di cui fondazione rimontava al 1117 epoca dell' arcivescovado di Arnolfo II.

V. Muratori, *rerum Italicarum,* tom. IV, lib. I, pag. 13.

La facciata non è mai stata compita.

(18) Vi si sono fatte recentemente delle aggiunte.

(19) La chiesa di S. Sempliciano, della quale abbiamo fatta menzione altrove, soggiacque a cangiamenti molto più importanti di questo allorchè nel 1523 fu data ai Monaci di S. Benedetto.

Toccando di questa chiesa non vogliamo che venga meno la memoria dell' altra di San Stefano Maggiore che per antichità la supera. La sua poca importanza architettonica ci ha fatti astenere dal farne parola prima; non tralasciamo ora di notare essere stata fondata dal Vescovo S. Martiniano che viveva nel secolo v. Incendiata nel xi (come da un'epigrafe che tuttavia si legge) fu di nuovo innalzata sotto l' invocazione di S. Stefano.

(20) L' uno e l' altro Plinio, descrivendo questa loro Villa, notarono il fenomeno dell' intermittente fontana.

Di Tolomeo Gallio scrive Cantù (storia di Como, tom. II, p. 313) « che era » uomo d' ingegno e di que' costumi che legano gli animi. Fattosi a Roma con » Paolo Giovio fu segretario di Angelo de' Medici che divenuto Papa Pio IV lo creò » Vescovo di Martorano poi Arcivescovo di Seponto e Cardinale detto *Comense.* » Caro e temuto dai potenti ebbe da Filippo II il feudo di Trepieri, comprò » il Ducato d' Alvito nel regno, il Marchesato di Scaldassola nel Pavese e non si » trattava nullameno che di avere tutta la Valtellina, nel qual intento, scrivono » che fabbricasse l' insigne Palazzo di Gravedona. Fece buon uso delle sue ric- » chezze fondando il Collegio che da lui prende il nome per i giovani poveri » della diocesi ».

Egli stesso dotò Como di cento mila scudi d'oro per maritare trenta zitelle e del resto soccorrere i poveri.

L'esempio di Tolomeo Gallio venne seguito dai Mazzenta e dai Taverna i quali confidarono a Pellegrino Tibaldi i disegni dei loro palazzi, i primi a Giussano nel distretto di Verana, i secondi a Belvedere sulla riva del fiume Lambro. Come pure gli abitanti della terra di Caprino vollero architettata dal suddetto la loro chiesa matrice di S. Martino.

(21) Nel fregio si rincontra scolpito:

M. Hieronymus Vida Albae Ep. fecit anno a partu Virginis MDXLVII.

A quest'illustre prelato venne eretto nel 1825 un piccolo monumento nel claustro dell'antico Monastero ora convertito in Seminario vescovile.

Alcuni disegni di quest'insigne pittore e architetto furono posseduti dal lodato calcografo Vallardi, fra questi tre archi di trionfo, innalzati a Milano nella ricorrenza delle nozze di Filippo d'Austria.

(22) Il Grasselli fra gli altri illustratori cremonesi alla pag. 114 lo dice disegnato da Giuseppe Dattaro.

Da nobile abitazione passò nel 1826 ad uso di pubblico Ospedale per testamentaria disposizione della pia Marchesa Antonia Ugosani ved. del Marchese Lodovico Dati essendosene lasciata la memoria in un' iscrizione che si legge nel muro aderente al secondo capo della scala.

Narra il P. Affò (Storia di Guastalla, t. III, p. 77) sotto l'anno 1583 come Ferrante II principe di Guastalla « veduti i disegni di Giuseppe Dattaro detto » Picciafuoco ingegnere cremonese a norma de' quali allargar si poteva la fortifi- » cazione e rinchiudere nel recinto la Rocca, ordinò che si desse mano a met- » terli in opera come si fece. Ma non parendo che sotto la direzione del Dattaro » riuscisse troppo bene l'edificio, fu questi congedato nel 1584 con un regalo » di 50 scudi, incaricandosi di questo travaglio Giovanni Battista Clarici spedito » dal Duca di Terranova Governatore di Milano, e poi Iacopo Antonio Dallaporta » da Casale, coll'indirizzo de' quali il baluardo posto dietro la rocca, intitolato » di S. Maria e l'altro in seguito fu condotto a perfezione togliendosi alla rocca » già introdotta in recinto la controscarpa che la cingeva ».

(23) La volta conserva le forme dell'antica costruzione.

(24) Nella metà del passato secolo venne restaurata la facciata e si rinnovarono le parti laterali ornandole di statue.

(25) Il nome dell'architetto si legge nell'iscrizione scolpita nel muro a destra della porta maggiore:

Ad Honorem B. Mariae, Ss. Benedicti, Iuliani, et Margheritae ecclesia et Monasterium reformata fuerunt tempore R. D. Ioanninae de Garattis Abatissae per Petrum Abanum Bergomensem an. Salutis MDXVI.

(26) In questa chiesa aveva l'Isabello cappella e sepolcro con iscrizione la quale fu poi cancellata, non si sa perchè, dai Canonici Regolari ai quali appartenne.

V. il Tassi tom. I, pag. 135 e tom. II, pag. 79.

(27) Murava Giulio sul Monte Gianicolo per Baldassare Turini da Pescia un palazzetto pel quale ebbe dal Vasarì tanta lode che lo disse *piccolo giojello*, per la tanta grazia e tanta comodità e per tutti gli agi che si possono in siffatto luogo desiderare. La qual fabbrica tuttavia si chiama Villa Lante, abbenchè nell'aprile del 1836 fosse acquistata dal Principe Borghese, ed ora sia stata ceduta, e cangiata in ogni sua parte a tutt'altro uso.

(28) V. D'Agincourt tom. II pag. 473, tav. LXXII al n. 27.

D'Arco Conte Carlo, *della vita e degli scritti di Giulio Pippi.*

Anche Richardson, pubblicò una pianta di questo palazzo nel tom. III della sua opera la quale com'è un vero romanzo storico artistico, anche questa pianta vi corrisponde per la sua poca esattezza.

(29) Giulio Romano e Pierino del Vaga furono i due discepoli di Raffaele che più di tutti seguirono l'andazzo di un secolo pervertito che applaudiva a certe dissolutezze di pennello. Per cui se queste opere sono lodevoli dal lato che le abbiamo descritte non tralasciano però di far chiara la differenza che passa tra esse e i concetti dei pittori precedenti a questi. Dove i primi non vallicarono che ben di rado i confini della decenza, i secondi stimarono non poter piacere se non rappresentando argomenti che eccitassero i sensi a poco onesti pensieri; la maggiore di tutte le sventure che possano aspettarsi le arti.

(30) V. Volta op. cit. tom. III, lib II.

(31) Il chiarissimo Gaye nel suo *carteggio artistico* tom. *II*, pag. 501 ha pubblicata la seguente lettera del Card. Ercole scritta da Mantova il 7 novembre del 1546 a suo fratello D. Ferrante in Roma, la quale reca una chiarissima testimonianza della stima e dell'affetto che aveva per Giulio e dimostra altresì come tutta la famiglia Gonzaga fosse rattristata della sua morte:

" Perdissimo il nostro Giulio Romano con tanto mio dispiacere che in vero " mi pare d'haver perduta la man destra. Non mi curai di darne subito avviso a " V. Ex. giudicando che quanto più tardi intendesse una perdita tale, tanto manco " fosse per sentirla, massimamente sendo nella sua purgation dell'acqua. Come " quelli che dal male cercano cavar sempre qualche bene, mi vo fingendo che " la morte di questo raro homo mi haverà almeno giovato a spogliarmi dell'ap- " petito del fabbricar, degli argenti, pitture ecc.; perchè infatti non mi basteria " più l'animo di far alcuna cosa di queste senza il disegno di quel bello ingegno; " onde finiti questi pochi, i disegni dei quali sono appresso di me, penso di sep- " pelir con lui tutti i miei desiderii come ho detto. Dio gli dia pace, che lo spero " bene del certo, perchè l'ho conosciuto huomo da bene et molto puro quanto " al mondo, et spero anco quanto a Dio. Non mi posso satiar con le lachrime agli " occhi di parlar de' fatti suoi, et pur bisogna finir essendo piaciuto a chi tutto " governa di finir la vita sua ".

(32) Vite degli Arch. tom. II, pag. 62.

L'inscrizione esistente nella facciata del campanile dice così:

Io. Baptista Bertanus
Architectus Ex Gul.
Ducis Mantu. III. Sententia
Et Templum Et Turrem.
Extruxit M. D. LXV.

Il Bertani, come generalmente accadeva a que' dì, accoppiava all'esercizio una grandissima erudizione architettonica, recandone testimonianza l'opera che nel 1558 dedicò al Cardinale Gonzaga: *Gli oscuri e difficili passi dell'opera jonica di Vitruvio di latino in volgare ed alla chiara intelligenza tradotti e colle sue figure e luochi suoi.* Il cui manoscritto è tenuto in gran pregio da Burlinghton in Londra, e che tradotta poi in latino fu compresa dal Poleni nelle sue *Excercitationes Vitruvianae.*

Non vogliamo tralasciare di notare che la cattedrale di Mantova edificata alcuni anni prima del mille e ridotta a mal termine per vetustà e vicende dei tempi era stata verso la fine del quarto decimo secolo nuovamente murata *con merli e punte alla tedesca* secondo lo stile d'allora; e col medesimo ordine era poi stata compiuta anche all' esterno nel 1403. Passati cento quarant' anni appena o sembrasse quella forma non conveniente alla dignità del Santuario, o come è più probabile volesse il Cardinal Gonzaga allora reggente lo stato dare una più comoda distribuzione a quel tempio e più nobilmente decorarlo, comandò a Giulio che ritenute in piedi le antiche mura all' intorno, di bel nuovo lo architettasse. A tanta intrapresa con tutto l' animo applicatosi il Pippi fece demolire buona parte del fabbricato vecchio e condusse *assai innanzi* al dire del Vasari *con bellissima forma* il nuovo giusta il progetto da lui ideato. Ma in questo mezzo Giulio sventuratamente morì e volendo pure il Gonzaga supplire alla mancanza di lui commise al Bertani di condurre a termine il lavoro, a certe condizioni però richieste allora dalla povertà dell' erario. Fu dunque forza che il Bertani modificasse l' invenzione del maestro in modo che l' idea di Giulio non si traviasse del tutto ed il comandamento del Cardinale fosse obbedito. Ecco perchè al primo entrare in questa cattedrale di Mantova scorgiam subito alcunchè d' imperfetto massimamente dalla parte del coro. Ned' era certo volontà del Bertani che si compisse la chiesa in quel modo in cui oggi si vede, perchè i quattro archi di fronte ai lati della tribuna, ai quali secondo il disegno di Giulio dovevasi attaccare il proseguimento della fabbrica, lasciolli senza alcun ornamento. E solo nel 1599 Francesco Gonzaga non volendo o non potendo degnamente terminare quel tempio fece a que' spazi applicarvi gli altari, e l' ara maggiore, che quattr' anni prima, era stata eretta, chiuse con balaustre di marmo.

(33) Nel tom. III, lib. XIII, pag. 222.

Era disegno del Viani l' appartamento di residenza del Duca, che doveva estendersi sino alla torre detta dello *Zucchero*, sopra colonne di marmo, onde non restasse impedito il passaggio dal lato della piazza di S. Barbara. Sono parimenti di lui i corridori che mettono alla detta basilica, alla cattedrale, al teatro, la galleria chiamata la *mostra*, l' appartamento inferiore all' armeria; ed infine ridusse egli in miglior maniera di prima l' altro chiamato il *Paradiso*.

(34) V. Volta, tom. IV, lib. XV, pag. 104.

(35) Un solo piano diviso in cinque arcate con altrettante finestre, sopra la porta una nicchia con una statuetta di Mercurio. Questa facciata i di cui ornamenti erano dalle ingiurie del tempo nella massima parte guasti venne restaurata ed accresciuta di due arcate nel 1800 dall' architetto Paolo Pozzo il quale si diede tutta la cura di non alterare il concetto di Giulio.

(36) Il Zaist nelle Vite degli Artisti Cremonesi (tom. II, pag. 65) dice che fu compita da Anton Maria Viani. Ne tace però il Conte D' Arco sollecito piuttosto che no nel cercare che non vada smarrita dalla memoria dei Mantovani la gratitudine dovuta al Viani. Disegno del medesimo è il Santuario sotterraneo della chiesa di S. Andrea, e dell' altra di S. Orsola la quale nel 1608 fu fatta innalzare da Margherita Gonzaga. Nella sua forma ottagona il tempio apparì internamente armonico ed elegante, non così la facciata oltremodo pesante.

(37) I Marchesi di Mantova avevano in tale e tanta stima questo loro palazzo di Villa innalzato nel 1480 che Raffaele Toscano testimonio di veduta, parlandone nelle sue rime (Milano 1588) notava che in Marmirolo:

» Son di pitture e di rilevo ornate Tutte le stanze con argento et oro ».

(38) Scrive il VASARI, nella vita di Benvenuto da Garofalo essere stata questa chiesa rinnovata con bellissimo ordine da Giulio Romano. Venendo da Mantova apparisce questo paese poco dopo varcato il Po.

V. VOLTA, op. cit. tom. III, lib. II, pag. 23.

Levarono i Monaci nella chiesa di questa loro Badia uno splendido sepolcro alla contessa Matilde loro benefattrice, morta nel vicino castello di Bondeno il 24 luglio 1115.

Chi vi entrava vedeva a manca fra le due prime colonne un' arca di bianco alabastro sorretta da otto colonne, nella quale posarono le ossa della virile femmina.

Nel secolo decimo quinto questo sepolcro o dal tempo o da altra cagione guasto e presso a cadere venne ristorato e locato in altra parte della chiesa.

Il BACCHINI autore della storia della Badia di S. Benedetto di Polirone, lesse la scritta del notaio che reca questa traslazione del sepolcro della contessa. In quella è detto come nell' anno 1445 alla presenza del Duca Guido Gonzaga ed Eusebio Abate di S. Benedetto con tutto il convento dei Monaci fosse scoverchiata l' arca d' alabastro e rinvenuto intero il corpo di Matilde e fosse altrove trasportato. Ad una seconda traslazione fu finalmente soggetto, essendo venuto il Pontefice Urbano VIII nella risoluzione di far trasportare l' arca anzidetta a Roma per poi collocarla nella chiesa sotterranea di S. Pietro in Vaticano dove oggidì vedesi.

(39) Pubblicate dal sig. MICHELANGELO GUALANDI nella sua raccolta di documenti ecc. al tom. II, pag. 165.

Poche città lombarde superarono Mantova per numero e celebrità di artefici. Per non dire di tutti noteremo un Ippolito Andreasi, i fratelli Lorenzo e Luigi Costa, Teodoro Ghigi, Fermo Guisoni, e finalmente Rinaldo Mantovano, la maggior parte dei quali derivano dalla scuola di Giulio.

(40) VASARI, ediz. di Pass., pag. 559.

(41) *Gli artisti italiani e stranieri negli stati Estensi, Catalogo storico corredato di documenti inediti, Modena* 1855, *pag.* 358.

(42) In prima fu officiata da un clero di Canonici secolari poi professanti la regola di S. Agostino.

V. MAINI Dott. LUIGI, *La festa dell' Assunta in Carpi, Modena* 1849.

(43) Di Andrea Federzoni capo mastro e architetto Carpigiano al quale fu affidata da Alberto Pio l' opera della edificazione del Duomo, parla il TIRABOSCHI nella biblioteca Modenese, tom. IV, pag. 413.

(44) Forse Trifone bisantino amico e compagno di studio di Alberto il quale fu più volte in Carpi dal 1508 al 1516.

(45) Morto che fu il Federzoni venne chiamato da Scandiano, dove presiedeva ad opere della sua professione l' Aleotti, ma è ignoto quale consiglio desse in quel proposito. Scorsi otto anni fu deliberato di far venire l' architetto Pacchioni reggiano, e un maestro Sante da Bologna per decidere se fosse più opportuna cosa fabbricare la cupola, o terminare la chiesa, e anche di questo non è conosciuto il giudizio. Finalmente chiamato l' anno stesso 1627 da Bologna l' architetto G. B. Falcetta, fu deciso col consiglio di lui di abbandonare il pensiero della cupola, e di proseguire la fabbrica della chiesa. Il Falcetta pregato dai fabbricieri fece ancora il disegno della facciata della chiesa suddetta, e n' ebbe in dono da quelli, dodici *fiorentini* oltre le spese del viaggio, e la prestazione di L. 25 a M. Sante Ponzoni che lo aveva accompagnato. In seguito al parere del Falcetta furono

costrutte le due cappelle e intralasciata l'erezione delle altre due che rimanevano da farsi e fu dato mano ad innalzare la facciata la quale nella parte rustica era già compiuta nel 1632 con tanta poca soddisfazione dell'universale che fu proposto di demolirla, sebbene poi questo pensiere non fosse recato ad effetto.

(46) Francesco Ribaldi detto Boccalini capitano dei balestrieri e famigliare di Alberto Pio, padre di Giovanni Boccalini architetto, dal quale nacque il celebre Traiano.

(47) Avverte con molto accorgimento il Marchese Campori l'anacronismo nel quale è caduto il Vasari, là dove narra che il Peruzzi dopo la sua dimora in Bologna fu adoperato in molte cose in Roma dal Papa Leone X il quale Pontefice essendo mancato di vita il 1521 conviene credere che il Peruzzi fosse altra volta in Bologna alcun tempo innanzi al detto anno; nel qual supposto si spianerebbe la via a chiarire le parole del Vasari, che si riferiscono a Carpi.

(48) La pianta di questo tempio fu data incisa dal P. Flaminio da Parma nelle *memorie storiche dell' Osservante famiglia di Bologna, Parma pel Monti, 1763, pag.* 173.

(49) Il P. Malazappi nella sua *Storia Manoscritta dei Conventi dell' ordine dei Minori Osservanti della Provincia di Bologna compiuta nel* 1580, accenna l'esistenza di questo dipinto ed aggiunge di *suo capo* che la testa di S. Antonio *si crede di Raffaello.*

(50) Biblioteca Modenese, tom. VI, pag. 413.

(51) Lib. III, 13.

(52) Confessiamo di andare debitori di tutte queste notizie al Marchese Giuseppe Campori, il quale attribuisce il merito di averle raccolte all' encomiato infaticabile D. Paolo Guaitoli Carpigiano.

(53) Affarosi D. Camillo *Monaco Cassinense, Memorie storiche dei Monasteri di S. Pietro e di S. Prospero di Reggio, Padova* 1737 *part. II, pag.* 171 e sèg.

(54) Nota il Guarini (*Chiese di Ferrara, pag.* 274), che il Balbi fu sepolto nella sua patria nella chiesa di S. Francesco.

Il Frassoni poi (*Mem. di Finale, pag.* 103) dice ch' ei nacque di famiglia Finalese. Nei libri dei nati della Cattedrale di Ferrara è segnata sotto gli 11 aprile 1583 la nascita di Cesare figliuolo di Messer Alessandro Balbi.

(55) Si hanno diffuse descrizioni della chiesa di S. Maria della Ghiara, dell' Isacghi, del Ranzani ed una breve *descrizione di essa venne stampata in Reggio nel* 1811 *e ristampata in Parma.*

(56) Annali Benedettini tom. IV, lib. XLIX, pag. 16.

(57) In due capitelli vicino all' abside si legge:

Anno salutis MDX
Antonius Parmensis faciebat.

(58) Disegnata da Bernardino, ma la direzione è del suo figliuolo Gian Francesco.

(59) Nell' interno s' impiegarono 18 anni, comprese le dipinture della tribuna. Venne essa eseguita nell' anno 1547 dall' Anselmi, sul cartone di Giulio Romano, dal quale per volontà degli ordinatori dovette variare molte cose già fatte, ed introdurvi non poche nuove.

Nell' anzidetto lasso di tempo oltre il Zaccagni furono del loro parere richiesti molti altri architetti, fra i quali viene dall' erudito Amadio Ronchini nel suo *saggio di lavori di scoltura in legno eseguiti in Parma* (Rivista di Firenze 1858) citato Giovanni Zucchi che peritissimo com' era nell' arte dell' intarsio non esercitava con meno valore l' architettura. Adoprossi egli a tutt' uomo per questo monumento della pietà dei Parmigiani, non lasciando di attendere anche ai lavori di scultura in legno.

(60) Tutte queste notizie sono state raccolte da un' operetta dell' Affò che ha per titolo *Ricerche storico-canoniche intorno alla chiesa, il convento e la fabbrica della Ss. Annunziata. Parma pel Carmignani* 1796.

(61) Contigua alla chiesa la Regina Angilberga vedova di Lodovico II fondò e splendidamente arricchì nell' 877 un monastero la qual donazione è manifesta pel di lei testamento pubblicato dal Campi nel Vol. I della sua storia Ecclesiastica e riprodotto dal Muratori.

Questo Monastero fu dedicato alla Risurrezione di N. S. Gesù Cristo ed ai BB. Apostoli, oggidì porta quello di S. Sisto, e fu abitato dai Monaci Benedettini dappoichè lo lasciarono le monache.

V. Mabillon, Annali Benedettini tom. III, lib. XXXVII, pag. 173.

(62) Idem tom. IV, lib. LXI, pag. 516.

(63) Lo Scarabelli (a pag. 108) dice, che vi s' impiegarono franchi 617, 500.

(64) Vedi nelle Mem. pubblicate dal sig. Michelangelo Gualandi (serie I, pag. 164) tolto da una *Guida ai Monumenti storici ed artistici della città di Piacenza tuttora inedita.*

(65) Lo storico Guarino, descrivendo la serie dei mali della sua patria nei sessant' anni precedenti alla signoria di Galeazzo conchiude *non essere paragonabile la crudeltà del governo di questi con quelli.*

(66) Più del popolo venne favorito il clero, vessato oltre misura. Galeazzo impose alla moglie di tener segreta questa grazia.

Che razza d' uomo fosse Galeazzo non evvi persona che lo ignori, e le sue prave qualità ci siamo studiati descriverle dove l' argomento lo ha richiesto.

(67) Pochi governatori lo emularono in opere di fortificazioni. Impoverì i cittadini colle spese enormi a cui furono soggetti dando la camera piccoli sussidi a paragone delle pubbliche gravezze. Il suo successore Alessandro Caccia fiorentino seguì l' esempio del detto Cardinale.

(68) Sperava il Duca di ritrar danaro dal Papa per quest' edificio, ma impegnato in altre faccende e particolarmente ne' due maritaggi di Vittoria, e di Orazio Farnesi rispondeva col proverbio *aiutati che Dio t' aiuterà.*

(69) Baldinucci, tom. VII, pag. 308.

(70) Luciano Scarabelli nella sua *guida di Piacenza* (1841) parla diffusamente di quest' edifizio alla pag. 78 e seg.

CAPITOLO XXVII.

DELL' ARCHITETTURA CIVILE NEL PIEMONTE E NELLA LIGURIA INTORNO ALLA META' DEL SECOLO XVI E SINO ALLA FINE

Il nome di Michelangelo era autorevole di troppo presso gli artisti perchè le voci di que' pochi maestri i quali si studiavano di restituire l' architettura negli antichi confini potessero mai venire ascoltate. Ma neppure la libertà assunta da Michelangelo fu bastevole a contentare quegli architetti i quali, rinunziando ad ogni freno ed accordando alla loro fantasia di spaziare oltre ogni limite, fecero dell' architettura quello che un fanciullo farebbe di una molle materia cui dare volesse quelle forme che puramente la natura può indicargli. Bernini, Borromini e Guarini introdussero quanto può mai concepire la fervente immaginazione di capriccioso e di strano nell' arte. Abbiam già altrove discorso come venissero in uso (ed ora non possiamo astenerci dai ripeterlo) le colonne spirali coi loro architravi a cartocci coi frontispizi spezzati e torturati in ogni maniera, come s' introdusse l' architettura in prospettiva, con quegli ordini destinati primitivamente a templi vasti e poco alti e che quegli architetti ammonticchiarono l' uno sopra l' altro nelle chiese strette ed alte.

Questo sistema il quale aveva di mira più l' effetto che la ragione, si estese ancora a tutte quelle cose le quali accoppiavano l' utilità col lusso. Carrozze, bastimenti, vasellami d' ogni sorta, domestici mobilari e tutte quelle materie a cui era concesso prendere forme diverse si studiarono essi di comporre analogamente. E non alla sola Italia si restrinsero le costumanze menzionate, chè oltremonte passarono e vi furono maggiormente accarezzate. Luigi XIV le accolse al Louvre e diè a divedere di favorirle. L' Inghilterra ne fu anch' essa presa, e sebbene

frammettesse a queste produzioni l' *acuto*, ciò non pertanto fu una delle ultime ad abbandonarle. La Germania si fece scorgere ad esse meno inclinata delle altre due.

Sebbene tali nozioni non riescano nuove a nostri lettori, chè dove l' argomento ci ha condotti a doverle riferire siamo venuti facendolo; pure discorrendo ora del Piemonte ci troviamo più che mai costretti a richiamarle alla memoria; avvegnachè non siavi in Italia altro paese, dove con più ardimento il barocchismo innalzasse le sue ramificazioni. Non ci limiteremo ad osservare che poterono molto avervi influito le scuole aperte a Milano; ma d' altronde riflettiamo che essendo le opere del Tibaldi in Novara e in Torino le meno licenziose che esistano, dovrassi conchiudere che più di tutto vi ha contribuito la coincidenza dell' ampliazione della nuova capitale del Piemonte col gusto architettonico che dominava. Chè invero confrontando la picciolezza e la povertà di Torino prima di quest' epoca coll' estensione successiva, non puossi non ravvisare colà il maggiore di tutti i trionfi riportato dallo stile iniziato da Michelangelo, ed esteso ed esagerato dai suoi seguaci.

Toccando noi sebbene di volo in questo luogo di Torino, ci accorgiamo di affrettare di troppo i nostri passi verso la sua novella storia monumentale; la quale prendendo le mosse dal Governo di Emanuele II non ha mai variato, di modo che se nelle altre città d' Italia dall' aspetto dei loro edifizi si apprendono le diverse fasi che ha subita l' architettura, a Torino all' opposto (meno la cattedrale che ha un' origine coeva al risorgimento) tutte le fabbriche sono corrispondenti allo stile favorito nel secolo XVII. E per quanto i moderni eccletici si siano studiati di far risorgere il classicismo, pure malagevolmente sono riusciti a raggiungerne l' imitazione, chè invece questa si risente delle impressioni ricevute dallo stile degli edifici precedenti. Per quanto un architetto attenda a superare certe preoccupazioni, non è sempre egualmente felice alla prova, essendo che quando un oggetto si ha sempre sott' occhio, senza avvedersene trasmettesi nell' opera alcun che di corrispondente. Per cui, convinti di questo vero, lodammo certo professore di un' Accademia il quale voleva che si sottraessero dalle aule dove

passavano i suoi discepoli tutte le statue e le dipinture lo stile delle quali non si associando all' istruzione a cui egli li incamminava, temeva che vedendole si formassero delle impressioni interamente contrarie. La quale antiveggenza cade a proposito con ciò che diciamo di Torino, dove, non essendo possibile che si potesse fare di una città ciò che si può fare in un' Accademia, di quanti architetti furono impiegati ad abbellirlo niuno vi fu (e francamente può affermarsi) che uscisse illeso dall' ecclettismo in guisa che dove si pretendeva d' imitare lo stile che più si avvicina al greco-romano non vi facesse scorgere il manierismo dei secentisti. Ma lungi dal procedere troppo precocemente in un discorso che riguardo all' epoca presente confrontata coll' altra di che c' intratteniamo sarebbe fuor di luogo; così ci restringiamo alla sola considerazione che come Novara possiede nella chiesa di S. Gaudenzio una delle opere più cospicue di Pellegrino Tibaldi, così Torino può citare fra le opere meno licenziose di lui due sole chiese, l' una dedicata a S. Francesco di Paola, la seconda ai Martiri. Da questo fatto discende la conseguenza, che come le opere del Tibaldi sono il punto di passaggio fra la purità e l' eleganza dello stile precedente e il licenzioso del successivo, così le fabbriche da lui architettate in Torino sono le sole che diano un' idea meno svantaggiosa della piega che prese l' architettura condotta dai maestri che vi furono dopo il Tibaldi impiegati. Condizione che non cangiasi a Novara, città anche questa che come Torino fu mai sempre travagliata dalle guerre: chè se la prima è antemurale dell' Italia, l' altra lo è della Lombardia: e nel novarese le sorti di una provincia così invidiata si sono mai sempre decise. In una pertanto di queste epoche delle più funeste ai cittadini di Novara quale si fu quella del 1553, molti de' suoi più belli edifizi fatti bersaglio delle palle nemiche andarono distrutti, e fra questi l' insigne basilica di S. Gaudenzio, la quale questa volta, al contrario di tante altre, dovè soggiacere a quella rovina da cui era restata immune per undici secoli (1).

Penetrati i cittadini dal più vivo dolore per quest' infortunio non differirono a traslocare dallo squallore del diruto

tempio le reliquie del loro santo patrono, collocandole provvisoriamente nell' altro di S. Vincenzo (2).

Maturavasi intanto il progetto di erigerne un nuovo magnifico in guisa da adeguare il primo celebratissimo singolarmente per la sua antichità. Il loro buon volere sembra però che non fosse bastevolmente favorito dalle circostanze, avvegnachè non prima del 1577 si cominciò ad innalzare il nuovo edificio che vollero architettato da Pellegrino Tibaldi. Il concetto ch' egli prese a seguire non differisce da quello degli altri templi di sua concezione innalzati a Milano, ne' quali la grandiosità faceva egli singolarmente dipendere dal numero delle colonne, dagli ornamenti, dai fregi, dall' ordine corintio, da lui anteposto nei templi principali delle città. E si fossero pure tutti gli architetti limitati a certe sole dipendenze ornamentali, che seguendo i precetti Vitruviani avrebbero almeno in ciò imitato Palladio il più fedele seguace di questi, e quello che eziandio insinuava agli architetti una sobrietà a cui tutti ripugnarono incluso il Tibaldi. Il quale nella facciata del tempio di S. Gaudenzio spiegò quella medesima intemperanza d' ornati che fu purtroppo una delle principali cagioni che contribuirono al manierismo architettonico. Ma se il Tibaldi fu dei primi a darne l' esempio, è però incontrastabile che l' estrema esagerazione in cui cadde l' ornamentalismo risponde ad un' epoca posteriore alla sua vita.

Nel progredire che facevano i lavori della chiesa di S. Gaudenzio il Tibaldi fu costretto ad abbandonarli per l' invito del Re di Spagna che lo voleva a Madrid a dipingere le vaste aule della sua reggia. La sua lontananza lasciava tutta la libertà agli oppositori di censurare l' opera già incamminata, dal che li aveva rattenuti la presenza di un uomo posto dalla fama al coperto delle loro critiche. Le voci adunque di questi detrattori per quanto non avessero un gran numero di aderenti, si fecero però sentire alte in guisa da costringere i deputati a far sospendere l' opera ed a rimettere all' arbitrato di Martino Bassi il giudizio se si dovessero continuare dietro le tracce lasciate dal Tibaldi. Condottosi Martino a Novara ed esaminato il tutto essendo uomo molto prudente e modesto si esprimeva: « che

» per quanto riguarda la pianta della chiesa riconoscersi inutile
» proporre emenda qualunque essendo questa già incamminata.
» Salvo che non manifestando la pianta essere la strada a settentrione
» molto vicina al corpo della chiesa per cui i bracci
» di lei venivano molto più in fuori che non si estende la
» strada non trovava egli difficoltà d' accorciarli onde non superare
» la linea per darle impedimento. Nè si tema, soggiungeva
» Martino, che questo tolga la corrispondenza necessaria
» col resto dell' incominciato, che anzi si seguirà l' ordine e la
» disposizione dello stesso; poichè per un tale accorciamento
» non si toglie che si possa fare il tutto liberamente e comodamente.
» Lodava la facciata con i due ordini e col restringimento de' cartocci laterali, e cogli ornamenti che si vedono, de' quali n' era fatta gran parte, dichiarando il tutto corrispondere col resto della fabbrica. Insinuava solo di variare alcune parti del finimento, cioè il frontispizio, e di dare eziandio minore risalto alle due colonne medie considerando eccessivo quello che gli aveva dato Pellegrino. Consigliava finalmente di escludere dalla facciata il *remenate* spezzato per adottare in sua vece la semplice cornice mediante la quale si poteva accedere e liberamente girare intorno a tutta la parte esteriore della chiesa e nel tempo stesso la facciata acquistava forza e sodezza maggiore.

Passando poi dall' esterno a considerare l' interno, diceva Martino che la volta grande co' suoi arconi si doveva compire: anzi piacergli molto più gli sfondati fatti di nuovo con tanti maggiori risalti che i primi a pochissimo rilievo.

L' alzato di fuori co' due ordini come nella facciata avvisava il Bassi doversi sopprimere perchè levava quello che di bello e di elegante poteva avere. Darebbe anche poca grazia all' insieme della fabbrica, sì perchè farebbe maggior frontispizio per il tetto della chiesa, sì perchè si eleverebbe in maggiore altezza con i pilastroni sopra le cappelle, sì finalmente perchè la chiesa non piglierebbe i lumi dai lumi, e la tribuna acquisterebbe in leggiadria dentro e fuori. Sicchè ciò facendosi, anche la spesa sarebbe minore. Suggeriva di accompagnare il tutto col primo ordine e non fare nel secondo che i soli piedestalli

osservando però che corrispondessero a quelli della facciata, ornandoli superiormente di palle o piramidi o altro finimento qualunque analogo al resto. Adempiuto a questo, le finestre resteranno libere, la luce sarà viva, e la grazia in tutto. Non tralasciò il Bassi di riflettere che seguendo il suo consiglio, si acquistava tutta la libertà di alzare il secondo ordine sopra i detti piedestalli negli angoli dei pilastroni della tribuna perchè così si ricerca dall' ordine, dalla fortezza della fabbrica, e dal suo perfetto compimento (3).

Il Bassi con questi suoi ammonimenti se veniva a suggerire tutto ciò che poteva essere atto alla solidità dell' edifizio, ed emendava eziandio alcuni di que' difetti intrinseci ne' quali era caduto il Tibaldi, non si può negare ch' egli così opinando non si allontanasse di un capello dallo stile seguito da lui. A codesta maniera di costruire gli architetti d' allora si uniformavano in guisa che come si è detto nel capitolo precedente, mai non si è veduta espressa minore varietà di stile sul finire del secolo che percorriamo e dell' altro che ci rimane a percorrere; tutt' al più la differenza si faceva dipendere dal carattere capriccioso e bizzarro che si dava talvolta alle parti ornamentali.

Accolti e seguiti dai deputati della fabbrica i suggerimenti del Bassi, l' aspetto della chiesa (pel compimento della quale s' impiegarono molti anni) dimostrò poi che del primo concetto del Tibaldi non rimase che tanto da riconoscere che le parti più deturpate di barocchismo appartengono piuttosto agli architetti che dieron l' ultima mano all' opera che al Tibaldi e al Bassi (4). Lo che si può argomentare anche dalle due chiese torinesi dei Martiri (5), e di S. Francesco di Paola (6), le quali, sebbene si diano disegnate dal Tibaldi, non può negarsi che non accusino anch' esse uno stile più licenzioso derivato da que' che attesero a perfezionarle.

Da tutto questo discorso si vede chiaramente che sarebbe un fuor d' opera lo studiarsi di fare altre ricerche in Piemonte in fatto di opere civili emulatrici di quelle che s' innalzavano in altre parti d' Italia, nelle quali l' operosità e magistero degli architetti trovava protezioni ed incoraggimenti. Qui al contrario

era in tanto maggior pregio della civile la militare architettura, dalla quale si faceva dipendere l' indipendenza e la sicurezza non solo dello stato, ma dell' Italia intera.

Emanuele Filiberto poco dopo di avere liberata la sua capitale dalla straniera dominazione e di avere eziandio con l' impero delle leggi restaurato lo stato, diresse tutti i suoi pensieri a rafforzarlo maggiormente, facendo di Torino un antiguardo inespugnabile. Le teorie dei suoi giorni non suggerivano opere più estese di strategia delle adottate, per cui nel 1564 affidatosi interamente all' urbinate Francesco Pacciotto il concetto della nuova cittadella egli non fece che sorvegliare l' opera, che del rimanente la fama che godeva quest' architetto accertava che l' esito avrebbe corrisposto al desiderio del principe (7).

In un pentagono bastionato fu innalzata la cittadella nel breve spazio di dieciotto mesi. Fra le altre murature fece scavare il Pacciotto nel mezzo della corte un pozzo nel quale si potevano far calare e salire i cavalli mercè di due scale simmetriche a chiocciola inverse l' una dall' altra le quali uscivano a' due lati opposti ed insensibilmente senza scaglioni conducevano sino al pelo dell' acqua.

Ha questo pozzo per due secoli formata l' ammirazione dei cittadini e degli stranieri. Cotalchè quest' opera accrebbe all' architetto tale e tanta rinomanza che veduta nel 1567 dal Duca d' Alva non si peritò un istante dall' invitarlo a condursi seco lui in Anversa e sull' esempio della torinese costruirvi la cittadella. Al qual invito corrispondendo il Pacciotto la fabbricò in guisa che sebbene avesse comune la forma di pentagono con l' altra di Torino, ciò non di meno avuto riguardo all' ubicazione, alle acque correnti ne' fossi, e ad altre varietà si dilunga più che non si pensi dalla torinese.

Ma come in queste opere militari assai più che nelle civili avvengono frequentemente aggiunte, modificazioni ed altri cangiamenti i quali dipendono dalle vedute degl' ingegneri e dai progressi che vien facendo questo ramo di architettura, così alle opere esterne del Pacciotto dal Guibert furono nel 1608 aggiunti i rivellini (8); e delle altre successive ebbe nel 1702 l' incarico il Bertòla (9).

Le fortificazioni di Torino vennero poi notabilmente aumentate dopo il famoso assedio che precedette la liberazione della capitale sul declinare del secolo XVII ed erano certamente formidabili. I Francesi poi occuparono la cittadella torinese con quelle medesime arti con cui purtroppo conquistarono tutta l' Italia. Ciò non ostante essi perdettero la cittadella dopo averne sostenuto l' assedio postole dagli austro-russi nel 1799; ed avendola poscia ricuperata per l' accordo che tenne dietro alla battaglia di Marengo nel 1800 diroccarono le mura della città lasciandone solo in piedi una piccola parte. Le fabbriche e i giardini terminarono finalmente l' opera della demolizione che riuscì fortunatissima per Torino pel dilatamento, per l' amenità, e per la maggiore salubrità che ne risultarono. I Francesi adunque come fasciarono di fortificazioni Torino nel 1500, così di queste la liberarono nel 1800.

Le vicende della capitale erano comuni alle altre città del Piemonte, essendo tutte per la rispettiva postura loro sottoposte ai pericoli proprii de' luoghi di confine. E così il Monferrato fino intorno alla metà del secolo XVI era già stato fortificato per opera di Michele Sanmicheli cugino dell' altro più celebre architetto di egual nome (10). Ciò che dicesi del Monferrato può estendersi ad Alessandria, a Cuneo, a Casale ed a tante altre piazze nelle quali l' antiveggenza dei principi esigeva che si fortificassero, e bastionassero in guisa che colla propria indipendenza andasse salva eziandio quella di tutti gli altri stati d' Italia. Se dunque siamo costretti a sospendere per ora il discorso che ha tratto alla condizione nella quale si trovava l' architettura nel Piemonte, ci riserbiamo di riassumerlo allorchè sarem giunti a considerarne lo stato nel secolo successivo. Per la qual cosa sarà presentemente pregio dell' opera portare le nostre viste alla capitale della Liguria, la quale all' opposto di Torino, non ha mai avuta per sontuosità di edifizi un' epoca più gloriosa di questa.

Genova prima non aveva che pochissime fabbriche cospicue; queste poi moltiplicandosi sorpresero per lo splendore dei marmi, e per la ricchezza degli ornati versati con grande profusione. Ma prima d' introdurci a descriverli converrà che ci facciamo

fugacemente a considerare le ragioni che hanno potuto indurre i Genovesi a spiegare tale e tanta magnificenza.

Origine dello splendore di Genova i traffici. Ma questi, soggetti come sono a grandi mutamenti, inoperosi talvolta lasciavano ingenti capitali, o scemasse l' utilità dell' impiegarli sulle navi, o grave troppo fosse la concorrenza di altri mercadanti. I Genovesi allora gli accumulati tesori volgevano ad opere di traboccante lusso, e a crescer decoro alla loro città.

Così argomentiamo accaduto a Genova dove gl' impedimenti della navigazione e la perdita delle colonie orientali colpirono il traffico e le manifatture. Tuttavolta un qualche compenso recava la crescente grandezza delle città di Milano e di Torino cui Genova naturalmente offriva un emporio. Vero è che il loro incremento non era proporzionale alla decadenza delle suddite terre: pure la consumazione e il lusso non seguono la proporzione medesima; e le grandi città giovano mirabilmente all' industria ed al commercio universale. Per la qual cosa i lanifici genovesi continuarono a sostenersi anche dopo il divieto delle lane inglesi, sostituendosi quelle della Puglia e della Spagna. Di più se l' Inghilterra potè sostituire i panni delle sue fabbriche a quelli d' Italia, dovette ancora ricorrere a questa terra privilegiata per diverse materie non reperibili o non così belle. Lo stesso dicasi dei setaiuoli e degli armaiuoli i quali essendo saliti in molta riputazione estesero la vendita delle loro manifatture non solo alle anzidette due capitali, ma fornirono eziandio gran parte dei mercati stranieri, ed italiani.

Se ciò produceva buoni frutti alla classe operaia, attenuavasi nondimeno a Genova il traffico anche in seguito di alcune leggi eccezionali promulgate da altri stati; per cui quella specie di commercio che sostenuto dalle classi maggiori formava ad esse colossali fortune andava a poco a poco venendo meno. Col secolo che noi percorriamo ci si para dinanzi quell' epoca nella quale l' incivilimento quasi universalizzato ha collocati tutti i paesi in condizione di emularsi l' un l' altro nell' accrescimento dei propri prodotti; locchè ha chiusa la strada a tutte quelle prime eccezioni godute dai grandi seni marittimi di possedere privilegiate navigazioni a spese dei porti inferiori. Meno

Venezia che, attese alcune sue particolari condizioni, ha potuto sostenersi più di tutti gli altri porti, le città commerciali che gareggiavano seco, coll' aprirsi di grandi e nuovi canali videro le mercanzie che un giorno veleggiavano da un lato oggi sostano in un altro.

Sotto un tale aspetto riguardando Genova, comprendiamo agevolmente perchè una gran parte delle sue ricchezze, (più di tutto accumulate nei traffici delle colonie orientali) si convertissero nell' erezione di superbe moli. Siccome poi le gare non son mai più vive che tra i mercatanti, così quando que' di Genova s' indussero ad impiegare le ricchezze loro in fabbriche, queste gare si svilupparono fortemente in guisa che i più doviziosi si studiarono a chi meglio fra loro riuscir potesse a far della patria la regina del Mediterraneo. Ma la ragione che esponiamo non è, a parer nostro, bastevole a spiegare l' origine che si ricerca di un cangiamento materiale così considerevole quale ci presenta Genova moderna paragonata all' antica; perlocchè non sarà meno necessario di mettere sott' occhio del lettore le contemporanee riforme governative le quali insensibilmente venivano ad associarsi colla cagione anzidetta distaccando il reggimento repubblicano dall' antica eguaglianza e concedendo all' aristocrazia un potere molto superiore a quello che non aveva posseduto.

Non evvi persona istruita della storia genovese la quale non sappia che in ogni tempo le potenti famiglie avevano in Genova la consuetudine di accrescere il loro impero coll' adottarne altre meno ricche, meno illustri, meno numerose che facevan partecipi dei loro nomi, dei loro stemmi obbligandosi in pari tempo a proteggerle, e facendo in cambio che queste dovesser prender parte per loro dove qualcuno mirasse a turbarne la pace ed insidiarne le sostanze. Le case nelle quali si entrava per questa via di adozione si chiamavano *alberghi* ed eranvi poche famiglie che non si fossero innalzate con questo mezzo. Tale costume apparecchiò un nuovo regolamento col quale i dodici riformatori decretarono una legge anche molto più importante la quale coincidendo coi primi trent' anni del secolo XVI sarà del caso nostro il ponderatamente esaminare.

Consisteva questa nel derogare alle leggi precedenti le quali ammettevano senza eccezione alle più eminenti magistrature i soli cittadini dell' ordine popolare, volendo che tutti gli altri appartenenti ad altri ordini e contribuenti e proprietari fossero considerati in faccia alla repubblica eguali nei diritti. Non passò gran tempo dopo tal decreto che i magistrati i quali avevano il solo nome di cittadini assunsero l' altro di *gentiluomini*. Nè contenti a ciò si richiese che il numero di questi *gentiluomini* fosse anche più ristretto, per cui le magistrature divennero il privilegio di poche case. E per dire tutto in breve, assicurato in Italia il dominio spagnuolo per le vittorie di Carlo V, l' ultima ora delle repubbliche democratiche fu veramente suonata.

Ponendoci quindi a paragonare ambedue le esposte cagioni nascerà la più idonea delle conseguenze cioè che se i capitali destinati al traffico si convertirono in gran parte in opere di magnificenza e di lusso, ne fu cagione il trovarsi con ciò alimentata la personale ambizione eccitata dalle riforme repubblicane. Tutto quello che poteva servire ad appariscente splendore era anche ardentemente soddisfatto. E che così fosse tutti i fatti contemporanei che sotto tal punto di vista ci si affacciano alla memoria lo dimostrano, rendendo chiara la verisimiglianza degli esposti argomenti.

Non è molto raro a trovarsi nelle storie delle nostre città principali che le repubbliche, o i principi affine di premiare le vittoriose imprese dei capitani e i beneficii resi allo stato dai sublimi Magistrati li rimunerassero coll' accordare loro ad abitazione edifizi pertinenti allo stato. Fra questi casi richiamiamo alla memoria del lettore che Leone X in questa guisa retribuì l' ambasciata del Cardinale Campeggi nell' Inghilterra, e così fece la repubblica di Genova verso il famoso suo capitano Andrea Doria. Ma il palazzo che a lui cedeva la repubblica sebbene fosse stato prima dei Fregoso, i quali l' avevano posseduto per una cagione quasi eguale, e perduto per delitto di tradimento, non fu stimato dal novello possessore dicevole alla grandezza del suo casato. Ed avvegnachè le grandi opere che s' intrapresero in questo palazzo si coincidano colle epoche da noi

fissate riguardanti le principali cagioni dei cangiamenti monumentali di Genova, così non è da sorprendere che i Doria, i quali stavano molto al di sopra di tutto il resto del patriziato per autorità e pel favore che godevano alla corte di Carlo V, fossero anche dei primi a darne l' esempio. Alle opere con che era già stato doviziosamente ornato questo palazzo da Pierino del Vaga, dal Beccafumi, dal Pordenone e dagli scultori Silvio e Giovanni da Fiesole, Gianettino Doria quasi di esse non fosse pago aggiungeva a spiegare vieppiù la splendida magnificenza. Ordinava egli a Frate Angelo da Montorsolo l' aggiunta di nuove fabbriche, e che le esistenti in maniera più comoda si compartissero, e finalmente che in giardini bellissimi gli spazi adiacenti egli ordinasse (11). Abbiamo già altrove toccato della scuola da cui derivava il frate e del modo col quale lo stile medesimo di Michelangelo travisava esagerandolo, perchè non l' abbiamo quì a ripetere. Non deve ciò non ostante rimanere inosservato che nel palazzo di cui ragioniamo egli non potè dare in tutto quel manierismo nel quale cadde in tante altre sue opere, e singolarmente nel sepolcro di Andrea Doria, in S. Matteo (12); perchè essendosi dovuto conservare l' antico e non dovendosi occupare egli che delle ampliazioni, gliene veniva inceppata la via.

L' esempio dei Doria fruttò una concorrenza tale di nobili edifizi da non potersene immaginare la copia, la ricchezza e la magnificenza, fuorchè vedendoli. Ma se fu sì grande nei genovesi la gara nel desiderio di edificare, quando furono sul deliberare la scelta dell' architetto, i nobili si trovarono quasi tutti guidati da un medesimo pensiere. Il perugino Galeazzo Alessi si trovò anteposto a tutti gli altri concorrenti, per cui si potrebbe francamente affermare essere egli stato l' architetto universale dei palazzi più sontuosi innalzati in Genova intorno alla metà del secolo XVI.

I rappresentanti della repubblica furono dei primi ad incaricarlo della miglior direzione delle pubbliche vie, e del restauro delle mura urbane. Ma più di tutto le loro sollecitudini furono dirette alla costruzione del porto, e se le infinite difficoltà che s' incontrarono non furono dall' Alessi potute superare,

ebbe egli eziandio la prudenza e l' onestà di rinunziare al compimento dell' opera, non esponendo i cittadini a spese molto maggiori di quelle che avevano già incontrate senza speranza che l' esito corrispondesse (13). Mentre potevasi da ciò temere che la fama dell' Alessi venisse meno, si argomenta dai fatti che la bisogna volse diversamente, imperocchè se mai gl' incarichi erano stati grandi dapprima, furono tanto maggiori dipoi.

La repubblica per la prima gli confidava il disegno della loggia dei Banchi non stimando dicevole all' aspetto magnifico che prendeva la città che rimanesse in piedi l' antica composta di un angusto porticato, il quale era stato aggiunto nel 1405 alla casa dei fratelli Angelo e Ottobono di Negro. Così fu che l' Alessi servendosi di un' area molto più spaziosa della prima innalzò intorno al 1570 la gran loggia a volta e le due navi che la dividono. Presiedendo a quest' opera non tralasciava d' invigilare alla costruzione della cupola del duomo. Ma come queste opere sono state tutte superate per magnificenza e castigato stile, ed eziandio per precedenza di epoca dalla chiesa di S. Maria di Carignano, così a questa dirigiamo il nostro discorso.

Rondinello Sauli soggetto celebratissimo negli annali della repubblica per le magistrature e le ambascerie da lui sostenute prevedendo poco lontano il suo fine il 6 di ottobre del 1481 disponeva di un cospicuo peculio da impiegarsi nella costruzione di questo tempio, ed in tutto il tempo che sarebbe occorso ad effettuarlo ordinava che gl' interessi dei capitali a tal uopo destinati fossero deposti nella Banca di S. Giorgio a suo profitto.

L' Alessi incaricato del disegno non incominciò a dirigere la costruzione che nel terminare dell' anno 1552. Il suo concetto esce dal comune delle altre chiese avendo nel suo insieme alcune parti corrispondenti alle chiese bramantiane perchè partito poco prima dall' Umbria conservava ancora le felici impressioni ricevute dagli edifici colà innalzati da Bramante e dai suoi imitatori.

La pianta del tempio è un perfetto dado con una cupola nel centro sostenuta da larghi pilastri e da altri minori ai quattro

angoli della croce. La cupola principale ornata da tre ordini di logge tutte praticabili si lega coi ripiani che si estendono sulle quattro facciate di cui è ornata la chiesa. Difficilmente si giunge a concepire l' idea dell' Alessi senz' altro aiuto che quello di una descrizione, ma non ostante da queste pochissime parole si può avere una cognizione bastevole a rincontrarvi una non lontana analogia colle piante delle chiese innalzate da Bramante. Soleva egli dividerle a croce greca e gli estremi del tronco richiamavano esternamente le interne divisioni. Ma se Bramante rimaneva pago di un muro liscio ornato al più di pochi ed eleganti aggetti nelle cornici comechè vi avvicendava talvolta figure circolari, o poligone; l' Alessi all' opposto nella parte ornamentale ha dovuto seguire il gusto che regnava. E ciò che dicesi della facciata è a pensarsi pure della cupola, dove i tre ranghi con cui sono distinte le cupole bramantiane milanesi sono ben altrimenti ornate che questa, avvegnachè l' Alessi ha voluto darle quell' aspetto scenico, che con tanta maggiore estensione e magnificenza ha dipoi altrove seguito. Di modo che giova conchiudere che la chiesa di S. Maria di Carignano è una di quelle opere le quali ci rivelano l' Alessi non essersi interamente scostato dall' imitazione de' cinquecentisti se non più tardi. Errò egli da poi compreso dal desiderio di accrescer fama e fortuna seguitando piuttosto la scuola che precipitava a poco a poco l' arte all' estrema sua decadenza, anzichè la sobrietà, e l' eleganza degli architetti che l' avevano preceduto (14).

Un esempio di cotale traviamento si rintraccia nel palazzo Grimaldi, ora Sauli, innalzato con disegno dell' Alessi nel sobborgo di S. Vincenzo prossimo a Porta romana. Questo che passava per uno dei più magnifici palazzi di Genova, è giudicato dal Milizia manchevole di unità e di convenienza, derivando l' opinion sua dal miscuglio degl' intercolunnii, dal piano che gli sovrasta che riesce di un peso enorme rimpetto al vacuo introdotto negli archi laterali; dagli ornamenti così del primo piano bugnato come del secondo, dove essendo questi troppo affastellati non lasciano all' occhio il necessario riposo. La severità della critica del Milizia non è a noi meno chiara in

questo giudizio che in cento altri casi che siamo venuti considerando, ma d' altronde non può negarsi che l' Alessi non decampasse in quest' opera dallo stile che aveva seguito nella chiesa di S. Maria di Carignano, benchè la distanza di epoche fra l' una e l' altra non differisca che di poco. Due cagioni ponno avervi influito: per quanto alla prima l' abbiamo già accennata discorrendo della varietà del suo nuovo stile; troviamo piuttosto opportuno fermarci sulla seconda la quale abbracciando alcune maggiori particolarità mette in chiaro da che cosa derivino alcuni difetti che così spesso vediamo ripetuti nell' epoca che si trascorre. Non son essi in sostanza che la conseguenza di un rispetto troppo servile che si aveva a certe tradizioni, le quali ben considerate mancano del principale attributo dell' arte, se pure non sono state intese come si doveva. Abbiamo ripetuto quante volte l' argomento lo ha richiesto che una delle principali cagioni che hanno influito alla decadenza dell' architettura è stata quella di voler dare ai precetti di Vitruvio un erroneo significato, ed un' estensione maggiore di quella che richiedevano e così il troppo sottilmente commentarli. Questi studi non si sono mai intesi nè mai rettificati meglio di quello che lo fossero dai primi architetti che se ne occuparono. Che anzi le successive loro applicazioni si sono venute poi uniformando al genio che sorgeva sempre nuovo; per cui tante volte si fece dire a Vitruvio quello che non aveva mai concepito. In sostanza le sue regole invece di porgere argomenti di armonia si usarono a guastarla.

Non ci faremo già a descrivere come ed in quante maniere siasi preteso di spiegare i precetti di Vitruvio, chè basta per ora un esempio per giudicare del resto.

Vitruvio nel libro III capitolo II della sua opera consiglia che *come crescono gli spazi fra le colonne devono essere in proporzione aumentate le grossezze degli scapi.* Qui le opinioni dei commentatori sono divise. Stanno gli uni alla nuda lettera, e questi sono appunto i contemporanei all' epoca della quale ragioniamo. Discordano gli altri, sostenendo o che il passo non è quello, o deve spiegarsi in un senso molto diverso. Fra questi ultimi vi sono compresi Stratico, Poleni e Marini, i più dotti

commentatori di Vitruvio vissuti negli ultimi anni del passato secolo e in parte del presente. Riflettono essi che la grandezza di un oggetto apparente può dipendere « dall' angolo ottico nel » quale si formano quei raggi che partendo da un punto lumi- » noso passano pei centri d' entrambi gli occhi; dal grado della » luce; dal paragone che fa il pensiere fra l' oggetto contem- » plato e quelli che si trovano frapposti all' oggetto stesso dall' » occhio; e finalmente dalla sua posizione riguardo agli oggetti » di conosciuta grandezza. » Ora nel caso nostro si ritiene che l' angolo ottico sia lo stesso, che fra la colonna e l' osservatore non v' intercedano altri oggetti, e che le colonne circostanti siano tutte d' eguale grandezza.

Adunque il variare di giudizio qui dipende solo dal diverso grado di luce. Ma generalmente poste le altre cose uguali gli oggetti quanto sono fra loro più prossimi tanto più debbono apparire esili, perciocchè l' ombra dei collaterali fa sì che non si possano distinguere le vere linee estreme che circondano la loro superficie; ma che invece si prendono per queste quelle che vengono illuminate chiaramente; e quindi l' immagine che va a dipingersi sulla retina la quale non è altrimenti che una superficie, riesce minore di quella che dovrebbe essere se si distinguessero tutti i contorni dell' oggetto. Allargandosi per ciò gli intercolunnii apparire dovrebbe maggiore la grossezza della colonna anzichè, come dice Vitruvio, diminuire. È vero che taluni entrando nelle vedute del nostro autore dicono che l' occhio non solo paragona gli oggetti fra loro ma ben anche collo spazio in cui sono situati e che perciò se diminuisce il rapporto fra l' oggetto e lo spazio viene quello giudicato sempre minore. Lo Stratico per altro ritiene che questo rapporto poco o nulla possa alterare la grandezza apparente degli oggetti; perciocchè in tal caso un oggetto situato in un' aperta campagna dovrebbe apparire esilissimo indipendentemente dalla distanza riguardo all' osservatore; quindi insensibile dev' essere quell' alterazione per l' aumentarsi di pochi piedi di un intercolunnio. Bensì di qualche entità è l' aumento che riceve apparentemente dal maggior grado di luce; e perciò ne segue che posto a paragone questo colla piccola diminuzione che potesse avvenire

per accrescersi dello spazio resterà sempre fermo che la colonna situata nella specie di picnostilo se viene trasportata in quella di astilo dovrà per effetto ottico apparire tanto maggiore.

Lo stesso Vitruvio che bada a tutte queste varietà, perchè poi non tiene una costante gradazione per ciascuna specie di tempio, ma invece prescrive definitivamente che il rapporto fra l' imoscapo e l' altezza della colonna nell' eustilo abbia ad essere lo stesso che nel sistilo? E perchè nell' eustilo non prescrive che i due fusti i quali formano l' intercolunnio di mezzo, siano più grossi degli altri? Si deve quindi conchiudere che se l' accrescere quelle grossezze non dipende da ragioni statiche molto meno può dipendere da principii ottici e che invece sarà molto più ragionevole argomentarlo dalle leggi d' euritmia e di simmetria per le quali le più piccole varietà nelle proporzioni recano dissonanza col bello architettonico. Da qui in fine discende che quando Vitruvio parlasse come l' intendono gli oppositori di Stratico e di Poleni, sarebbe egli in aperta contraddizione con se medesimo. Che se all' opposto è Vitruvio il principale ammiratore dell' arte greca, non può aver mai prodotto un esempio d' intercolunnii dorici corrispondente a questo; e tanto meno lo potremo addurre noi nei tanti avanzi di greca architettura ai giorni nostri disepolti. Per la qual cosa si viene con altrettanta facilità ad argomentare che alcuni dei creduti precetti di Vitruvio, come mancano di un esempio precedente, così non si trovano messi in atto negl' intercolunnii innalzati nelle epoche nelle quali lo stile greco-romano era con tanto ardore seguito dagli architetti cinquecentisti. I quali o intesero questo passo in un modo diverso dagli architetti del seicento, o se allo stesso modo, non lo seguirono, comechè non corrispondente alle regole euritmiche che tenevano principalmente in pregio.

Ma per riappiccare finalmente tutto quanto si è detto fin qua con quello di cui si ragionava prima, chi sarà che non veda la decadenza dell' architettura essere in gran parte derivata o dall' abuso, o dal non avere ben intese le regole Vitruviane? Chi sarà che non conosca che fra tutti questi abusi sarà sempre a considerare anche quello di un' introduzione troppo

estesa ed esagerata degl' intercolunnii, i quali si ebbero per indispensabili se voleva darsi agli edifizi un aspetto scenografico al quale il genio di molti inclinava, non avendo talvolta riguardo neppure a certe leggi di convenienza che si scusavano con l' autorità di questo maestro?

Non diremo che l' Alessi sia nel numero di quelli ch' or dicevamo, ma è certo altresì che le sue prime opere non sono da paragonarsi alle seconde, nelle quali vedesi spiegato uno stile talmente libero che supera i limiti concessi ad un' arte che ha delle regole, che se una volta non si osservano la fanno venir meno. Molti architetti suoi coevi avevano condotta la parte decorativa architettonica a tale licenza da fare di lei ciò che si farebbe (giova il ripeterlo) di una molle materia atta a ricevere qualunque capricciosa forma. Se l' Alessi non imitava assolutamente costoro, non era certamente di quelli che l' indirizzo che avevano preso biasimassero. Entusiasta anch' egli di ciò che aveva veduto nelle ville romane, non attendeva che a riprodurlo nelle genovesi. Quindi avendo da ornare o un bagno, o una fontana, o ad immaginare luoghi deliziosi, o partire giardini, piuttostochè imitare esagerava le cose vedute a Roma. Più ancora degli stessi architetti romani desideroso di posseder fama piuttosto d' inventore che d' imitatore dei precettisti, faceva cose che stupivano, ma che poi non reggevano alla severità della critica. Per non lasciare il nostro giudizio senza un esempio, quale riescirà più opportuno della descrizione del famoso bagno eretto da lui pe' Grimaldi alla Polcevera? Se il bagno è andato in rovina, non è perciò che da questa descrizione non si riveli che l' Alessi inclinava a condurre l' architettura a quegli eccessi che più largamente si verificarono lui estinto. La vena poetica aveva invasi a que' dì tutti gli uomini di lettere e gli artisti, e niun capo d' arte o di letteratura pregiavasi se non aveva sapore di mito pagano. Comechè poi questo non potesse apparire nell' architettura senza l' aiuto della plastica, così si studiarono tutti gli architetti di supplirvi dando a certe opere uno stile corrispondente a tutte le altre alle quali doveva prender parte il pittore o lo scultore. Le ville ed i giardini porgevan loro quella opportunità che mancava spesso nell' interno delle

città. Ma se dopo detto tutto ciò portiamo la nostra attenzione a considerare i gravissimi ostacoli che superare dovevano gli architetti per conciliare tali particolarità d' ornamenti colle comodità ed esigenze delle fabbriche che venivano loro ordinate, ne restiamo meravigliati. In effetto facendoci appunto alla descrizione che ha lasciata il Vasari del bagno ideato dall' Alessi nella villa dei Grimaldi ci stupisce di trovarvi tale e tanta intelligenza da essersi meritate le lodi del biografo aretino, e di quant' altri storici l' hanno descritto, incluso il Soprani il quale deplora la rovina in cui era caduto lui vivente (15).

Dice dunque il Vasari: « che era il bagno tondo di forma,
» aveva nel mezzo un laghetto nel quale si potevano bagnare
» comodamente otto o dieci persone, il quale laghetto aveva
» l' acqua calda da quattro teste di mostri marini che pare
» uscissero dal lago, e la fredda da altrettante rane che sono
» sopra le dette teste di mostri. Girava intorno al detto lago, a
» cui si ascendeva per tre gradi in cerchio, uno spazio quanto
» a due persone può bastare a passeggiare comodamente. Il
» muro di tutto il circuito era partito in otto spazi; in quattro
» erano quattro gran nicchie, ciascuna delle quali riceveva un
» vaso tondo che alzandosi poco da terra mezzo entra nella
» nicchia e mezzo resta fuora ed in mezzo a ciascuno di essi
» può bagnarsi un uomo venendo l' acqua fredda e calda da
» un mascherone che la getta per le corna e la ripiglia quando
» bisogna per bocca. In una delle altre quattro parti era la
» porta e nell' altre tre sono finestre e luoghi da sedere e tutt'
» otto parti sono divise da termini che reggono la cornice dove
» posa la volta rotonda di tutto il bagno; di mezzo alla qual
» volta pendeva una gran palla di vetro cristallino nella quale
» era dipinta la sfera del cielo e dentro esso globo della terra
» e da questa in alcune parti quando altri usa il bagno di notte
» viene chiarissimo lume che rende il luogo luminoso come
» fosse di mezzo giorno. Lasciamo da parte (soggiunge Giorgio),
» il comodo dell' antibagno, lo spogliatoio, il bagnetto, quali erano
» pieni di stucchi e le pitture che adornavano il luogo per non
» essere più di quello che bisogni; basta che non sono punto
» difformi a tant' opera. »

Una corrispondente descrizione meriterebbe il palazzo dei Pallavicini che dalle peschiere prese il nome per la copia, varietà e ricchezza delle sue fontane; ma sopra questa come sopra tant' altre ville abbandoniamo il pensiere di estenderci per non dilungarci d' avvantaggio (16).

L' immaginazione dell' Alessi ebbe certamente in questi luoghi a spaziare in guisa che le sue opere di villa formano un chiarissimo contrasto colla severità con cui furono condotti da lui i palazzi nell' interno della città. Ha fra questi il posto principale quello dei Durazzo in strada Balbi, il quale confina colla chiesa dell' Annunziata. Non affermeremo francamente che suo sia il disegno, negandolo il Gauthier, il quale attribuisce a Giovanni Battista Bianco le opere principali ed a Domenico Tagliafico le posteriori; ma lo stile di quel palazzo ci fa inclinare a credere ch' egli sia caduto in errore (17); ed in tal giudizio ci rafferma l' analogia che esiste fra questo ed i due palazzi dei Carega (18) e dei Serra che niuno mai ha opposto che non siano disegnati dall' Alessi. E mettendo in vista del lettore quest' ultimo singolarmente, non può revocarsi in dubbio la varietà dello stile che regna nell' esterno architettato dall' Alessi con l' altro dell' interno condotto dal Tagliafico. Gode nel palazzo Serra di una gran celebrità la sala che per la sua ricchezza e lo splendore degli ornamenti e delle dorature, dal presidente Dupatty nelle sue lettere sull' Italia è chiamata *la sala del sole* (19). Di meritevoli di corrispondenti epiteti avremo a descriverne più di una discorrendo dell' architettura del secolo successivo.

Non abbandoneremmo così presto la serie delle opere che l' Alessi ha lasciate a Genova, se non ce lo consigliasse il conoscere, che essendo stati molti i biografi a descriverle, agevolmente può farsi a loro ricorso; esimendoci perciò dal dilungarci su di esse, restringiamo il nostro discorso a considerare unicamente che la presenza degli edifizi architettati dall' Alessi ha contribuito ad eccitare nei cittadini l' amore ad un' arte che prima di lui si esercitava con tanto poco profitto da far dire al Soprani che se l' Alessi fu chiamato a Genova *ne fu cagione il mancare di altri architetti.* E che veramente le sue opere

promovessero un esemplare emulazione lo dicon chiaro que' palazzi che sebbene non architettati dall' Alessi emulano i suoi in grandiosità, disposizione e ricchezza di ornamenti. Spiegano, per esempio, sorprendente magnificenza quello di villa degl' Imperiali nella Riviera di ponente diviso in tre corpi, i due dei fianchi salienti, rientrante il centrale (20); quello dei Durazzo e quelli di tante altre nobili, e cospicue famiglie (21). L' ignoranza nella quale ci troviamo degli autori di questi due palazzi è alquanto compensata dal conoscersi l' architetto del palazzo Doria Tursi, il più vasto, e forse il più ricco ed ornato di Genova. Il nome di Rocco Logorno Lombardo sarebbe tuttavia sconosciuto, se il Soprani per il primo non ci diceva doversi il disegno di questo palazzo a lui attribuire (22). A tale biografo ci conviene pure far ricorso per sapere come, dopo l' Alessi, i Piola, ed i Carloni alternarono il loro pennello alla sesta e al compasso. Il Milizia nell' esprimere il giudizio che il tutt' insieme del palazzo Doria incanta col suo grandioso aspetto, che il cortile impone per la sua severità, che le scale sono degne di una reggia, non nasconde che l' interno è poco corrispondente a tutta questa esterna magnificenza.

Fatto riflesso a queste dissonanze da lui notate, diremo che queste sono diverse e si accumulano quanto più ci approssimiamo al dovere che ci corre di ragionare dei palazzi innalzati nel secolo XVII.

Se i precedenti al 1600 vanno privi di certe comodità che appaiono a noi indispensabili paragonando i nostri costumi con que' d' allora, ciò deriva dalle minori idee e dai minori bisogni, ed ancor più dallo scopo cui erano destinati. Rispettando il popolo sopra tutte le altre classi l' aristocratica, stimavasi necessario che il tempio dove dimorava questa casta manifestasse la sua grandezza e potenza. Quindi il palazzo non sembrava mai bastevolmente vasto per dar luogo ai cortili, ai vestiboli, alle scale, ed ascese che si fossero alle gallerie, alle sale, alle logge; per cui prima di arrivare alla presenza del signore conveniva fare un lungo viaggio. Supplitosi a tutto questo rimaneva la minor parte del palazzo agli usi domestici, e i vani a questi destinati difettavano in altezza per la maggiore accordata

alle sale; vi difettavano le scale interne anguste ed oscure; vi difettavano infine i luoghi destinati alle cucine, e ad altri bassi uffici per lo più sotterra. Non è dunque ben fatto dare giudizi, se prima non sono considerate le ragioni per le quali così si fece, e se non si sa anche proporre un modo migliore. Ma se questi mancamenti non sono dell' architetto, ma invece corrispondenti alle esigenze dei tempi, dovrassi prima di biasimarli indagarne le cause. Sarebbe invero cosa un po' strana che ci appigliassimo a criticare un architetto perchè non imita ora tutte le partizioni di una casa romana, sull' appoggio che quanto havvi di classico in arte vuolsi imitato, e si manca dipartendosi dal migliore di tutti i modelli, cioè dall' insinuato da Vitruvio. Sia pure che certi ornamenti delle case romane si possano conciliare colle nostre, ma non sarà però mai lo stesso della pianta e dell' interno il quale dovrà sempre corrispondere ai sensibili bisogni dell' epoca. Sia ancora che da Vitruvio derivino le proporzioni, le regole, le sagome; ma il rimanente dovrà farsi dipendere dal retto giudizio dell' architetto, il quale non ha altro codice da consultare che quello che insegni a corrispondere come meglio può alla volontà dell' ordinatore. E così se i palazzi di Genova sono privi di comodità e di agiatezza interna a paragone dell' esteriore loro magnificenza, debbono indagarsene le ragioni; e siccome la principale era quella di rappresentare splendidamente l' opulenza e l' autorità, l' architetto dovette passar sopra a quant' altro con questa perfettamente non corrispondeva. E tanto più eran trascurate certe morbidezze perchè non pervenute che dal nostro contatto tanto più frequente cogli stranieri. Ed è purtroppo collo scimmiottarlo che noi abbiam perduto quel tipo col quale si rendevano facili a distinguere le differenti fasi storiche che ha subìto il nostro paese. I temperamenti stessi sono indeboliti a confronto dell' antica robustezza, e dove la mitezza del clima ci rendeva inutili tanti preservativi, oggi rese famigliari le usanze nordiche ci sono divenuti indispensabili. Per la qual cosa senza allontanarci di troppo dal nostro argomento concludiamo che i palazzi di Genova nel loro insieme comprendono interamente il concetto dell' alta aristocrazia di que' tempi e all' opposto gli edifizi che

sorgono oggidì manifestano l' amore utilitario che di preferenza a tutto si estende escludendo dalle facciate dei nostri palazzi quel carattere di grandiosità e di magnificenza che formarono il pregio principale di quelli del seicento.

Una città eminentemente religiosa come era Genova che spiegava tanto lusso e splendore in ornarsi di edifizi civili non si può dubitare che altrettanto non si comportasse nei religiosi.

Abbiamo discorso della chiesa di S. Maria di Carignano eretta dalla munificenza di un illustre patrizio; ora diremo che alcuni anni dopo il suo compimento, i Genovesi volsero i loro pensieri a riedificare l' antica cattedrale S. Siro che per la remota sua età era ridotta a tale deperimento da temerne prossima la rovina. I Pallavicini largamente spendendo nell' acquisto dei marmi, furono d' esempio ai cittadini che contribuirono ad ornare così sontuosamente S. Siro, che se non è la più bella chiesa di Genova, è certamente delle più ricche. Di quest' antica cattedrale della quale si hanno memorie dal 985 in poi, non è rimasto incolume che il solo campanile (23). Taddeo Carlone al quale è attribuito il disegno della tribuna, è altresì l' architetto dell' altra chiesa di S. Pietro nella piazza de' Banchi; all' innalzamento della quale concorse la repubblica riconoscente alla Vergine d' aver liberata Genova nel 1583 dalla peste dalla quale lungamente era stata travagliata. Fu dessa innalzata sulle rovine del tempio antico distrutto dal fuoco nel 1398 (24). Si compone di una sola nave, e al pari di S. Siro appare questa chiesa nel suo insieme piuttosto ricca che bella. Non diremo che sia superiore ad esse, dal lato dell' arte, S. Ambrogio il qual tempio da antichissimo che era fu cangiato contemporaneamente alle altre due nello stato presente a spese del P. Marcello Pallavicino della Compagnia di Gesù (25). Il Milizia attribuisce a torto il suo disegno al Tibaldi (26), ignorando essere opera del Gesuita P. Valeriani, il quale in una dimensione più angusta ha imitato la chiesa del Gesù nuovo di Napoli disegnata dal P. Preveda suo confratello (27). Supera in ricchezza molte altre chiese di Genova (eccettuata l' Annunziata, che le vince tutte); ma del resto sebben lo stile sia meno licenzioso di quello seguito dal Carlone e dal Casella (28) nel compimento della

chiesa di S. Pietro, si avrà sempre per un edifizio lodevole anch'egli più dal lato della ricchezza che dall'artistico, com'è manifesto in tutte le opere di Genova nelle quali si mirava a fare della città un emporio di magnificenza per splendore e preziosità di marmi, per abbaglianti dorature, e per grande sfoggio di statue.

Questo scopo era raggiunto facilmente dalla nobiltà colla sua opulenza, ma non è a credersi che l'esempio di lei fosse seguito dalle città minori, o dalle terre soggette al dominio della repubblica. Eccettuata Savona, le altre eran tutte in misera condizione, perchè angusto il circondario, perchè sterili le terre, perchè il popolo genovese poco curava l'agricoltura allettato dai grandi profitti che gli recavano i traffici e le navigazioni. Savona patria di due grandi Pontefici non possiede altro edifizio meritevole di memoria che il palazzo dei Rovereschi disegnato da Giuliano da S. Gallo (29). Chè del resto il santuario di nostra Signora eretto nel 1536 in occasione della prodigiosa apparizione al villico Antonio Botta (30), va considerato come espressione della cristiana pietà dei Savonesi verso la loro patrona, non mai come esempio di architettonica perfezione.

Nei santuari generalmente sfoggia più la ricchezza che la bellezza. Il pio donatore ambisce distinguersi nella preziosità della materia, nell'appariscenza del dono, piuttostochè nell'eleganza e leggiadria di un oggetto il quale non è considerato da vicino, per cui da pochi è apprezzato. Lo stesso dicasi di queste chiese dove la concorrenza dei cittadini e dei devoti pellegrini gareggia nell'ornarle. La varietà dei gusti che questi ornamenti manifestano, la poca diligenza ed intelligenza di quelli che sono incaricati a disporli escludono l'armonia, e finalmente se lo stile primitivo del tempio era pregevole, con l'intervento di tante novità perde esso ciò che aveva di buono e l'occhio in tanto affastellamento di oggetti non trova luogo a riposare. Ma questa che in sostanza non è che l'espressione della pietà fervente dei cristiani, era d'altronde in un modo quasi eguale seguita dagli architetti, e dagli ordinatori, e che si riassumeva con tanto maggiore ardore nel 1600.

La vivace immaginazione secondata da un' intelligenza scientifica, della quale non vi è stata mai l' eguale negli architetti, i gradi di autorità e di opulenza a cui era ascesa l' aristocrazia contribuirono ad universalizzare il barocchismo contro il quale scrivendosi in appresso, si alzò la voce dannandolo ad un perpetuo oblìo. Ma dopo quasi un secolo e mezzo si è creduto che non lo meritasse. Se questo stile aveva il suo lato buono non era però da abbracciarsi ad occhi chiusi, chè invece modificandone la esagerazione si sarebbe da esso potuto desumere uno stile che partecipasse anche maggiormente che non fece del classico, e dargli così un aspetto tutto nuovo e bello. Ma come questo non si estende oggi che come imitazione dell' antico barocco, diremo chiaramente che mentisce il carattere architettonico corrispondente all' epoca.

Spiegate in tanti modi, e con tanti esempi le cagioni che hanno potuto originare intorno alla metà del secolo sesto decimo il barocchismo, chi havvi che non veda la diversità che passa da un' epoca come quella, e la maniera com' è composta la società presente? Quindi chi vi sarà che non vegga che tutto allora stava in perfetta armonia con questo tipo principale architettonico, incluso perfino il vestire splendido e sfarzoso di que' signori? Quando all' opposto ai tempi nostri sorgono palazzi, grandi per estensione ma disadorni e solo corrispondenti a quanto può bisognare ad averne il maggior utile possibile. Se poi nel loro mobiliare viene imitato il barocco tanto nelle forme quanto nella ricchezza, formerà sempre un disgustoso contrasto colla povertà dell' edifizio non solo, ma altresì col vestiario stesso dei concorrenti ai banchetti e alle feste, serio, misero e monotono. Così se le parti non corrispondono sempre al loro insieme non può mai sperarsi che dal tipo architettonico sia per dedurre lo storico la maniera del come giudicare rettamente dei costumi e delle tendenze del secolo nel quale l' edifizio è stato eretto. Perlochè giunti al segno di dovere paragonare il passato col presente ci troviamo sempre stretti dal bisogno di dover dire che l' architettura non può avere uno stile distintivo finchè tutte le parti di cui si compone non coincidono perfettamente con l' unità indispensabile a determinarlo.

NOTE E DOCUMENTI.

(1) V. Bescapè, Novara Sacra, pag. 26.

La storia di questa basilica ce la descrive *Templum ingens - Templum amplissimum - Multa veterum operum elegantia fragmenta.*

(2) La traslazione delle reliquie di S. Gaudenzio ha avuto luogo il giorno 22 ottobre del 1553 e furono riposte sotto l'altare di S. Giorgio.

(3) Bottari, Lettere pittoriche, ediz. del Silvestri, tom. I, pag. 506.

Contiguo alla chiesa sorge il campanile disegno del Cav. Alfieri fondato nel 1753 e compito nel 1786.

(4) Nel dimorare che fece il Tibaldi in Novara andò alternando le opere di S. Gaudenzio alle quali presiedeva col dedicarsi al servigio dei privati.

Le guide di questa città dicono suoi disegni il palazzo Baliotti ornato di magnifica scala, di comodi e vasti appartamenti, il cortile con loggiato dorico dei Caccia di Mandello, ora Natta, ed in fine l'altro dei Bellini.

Argomentasi eziandio dall'analogia dello stile, disegno di Pellegrino la chiesa di S. Eufemia. Poco scostasi per ragion di epoca da questa la chiesa di S. Marco una delle più pregevoli di Novara disegnata intorno al 1607 dal Barnabita Padre Ferrari.

(5) È stata fabbricata nel 1577 a spese dell'Abate Parpaglia.

Nessuna chiesa di Torino è più ricca di questa di marmi e di bronzi dorati, nè più sontuosa nell'interno. Il P. Andrea Pozzi Gesuita dipinse a fresco la volta ma non fu, dice il Lanzi, *assai pago dell' opra sua.*

(6) Si deve alla munificenza della Duchessa Cristina la quale concorse alla spesa necessaria alla sua costruzione.

(7) Questo Re » esercitavasi egli stesso nel lavorare d'artiglierie, di modelli di for» tezze, e di fuochi artificiati con bravi artefici che trattiene ec. » Di tutto questo, e di molti altri particolari intorno alla sua vita intratteneva il Senato in un dispaccio l'ambasciatore di Venezia residente alla corte dei Duchi di Savoia. Fra molte cose in esso discorse di questo Principe non tralasciamo di citare che come vanno a lui debitori i Piemontesi di tali e tanti civili provvedimenti, da potersi affermare che lo stato nel suo regno cangiasse d'aspetto, così fu egli che riordinando gli studi universitari e le scuole, non solamente richiamò con minaccia di pene i Piemontesi più illustri che in seguito dell'abbandono nel quale era caduto il regno avevano esulato in altre contrade, ma con premii, onorificenze di larghi stipendi invitò alle pubbliche cattedre, ed intorno a se raccolse quanti uomini insigni nelle scienze, nelle lettere e nelle arti potè avere; per cui il Cibrario rammenta fra gli altri il Cujacio, il Goveano, l'Ottonaio, il Menochio, Giovanni Manuzio, Cinzio Giraldi, il greco Rendio, il Bevilacqua, il Torrentino. E dice eziandio come furono ai suoi servigi il pittore Jacobo Rassignoli da Livorno, Giovanni Criegher intagliatore; Mario Dalvigi, il da noi lodato Pacciotto da Urbino, Andrea Palladio architetti: Jacopo Mayetti, maestro d'orologi; Giambattista Benedetti veneziano matematico.

(8) Ciò apparisce da una lapide posta sulla porta del ponte levatojo della mezzaluna davanti al maschio.

(9) La storia del famoso assedio del 1706 istruisce che il biellese Bertola benchè avvocato era intendentissimo di architettura militare. In questo assedio reggeva egli i lavori degli ingegneri e in esso ben diede a vedere che sapeva convenientemente

ideare ed eseguire fortificazioni, non era meno valente nel saperle difendere. L' esercito francese era floridissimo, munitissimo di artiglierie, padrone della campagna, apparecchiato da un anno a quell' impresa: ne conducevano le opere d' assedio trenta ingegneri discepoli dell' immortale Vauban. Nella città eravi una piccola guarnigione priva di tutto persino di polvere e con poca speranza di soccorso. Nondimeno la fortezza dei difensori e il senno del Bertola alacremente secondato dagli altri ingegneri servì a far indugiar tanto la resa da porger tempo al Principe Eugenio di accorrere a salvare insieme colla capitale gli stati del Duca.

(10) Scrive il Temanza nella vita di Michele Sanmicheli (pag. 157) che nel tempo stesso che il cugino di questo celebre architetto dirigeva le fortificazioni, disegnò una sepoltura di marmo nella chiesa di S. Francesco la quale fu assai lodata.

(11) Il Vasari, il Soprani e tutti gli altri storici genovesi discorrono a dilungo di questo palazzo. I possessori successivi ad Andrea occupandosi di ampliarlo e abbellirlo non hanno mai cessato d' incaricare gli architetti di maggior fama per cui non mancò d' avervi la sua parte anche l' Alessi.

(12) Questa chiesa comprende le memorie istoriche di una delle famiglie più illustri di Genova e però chiamasi il Panteon delle sue glorie.

Il Monaco Martino Doria ne fu il fondatore nel 1125 ed una pergamena trovata nell' archivio di questa famiglia ce ne reca la più chiara testimonianza.

1125. *ordinavit etiam quod debeat construi Ecclesia S. Mathei in loco Burghetti in Campetto Fabrorum, quod ecclesiam ordinavit subesse ecclesiae S. Fructuosi de capite montis, sub jure patronatus familiae Aurie et anno* 1125 *constructa fuit ecclesia S. Mathei tempore licentia et auctoritate honorii secundi Pontificis.*

Nel 1278 trovandosi la chiesa cadente Nicolò Doria la fece ricostruire.

Dell' antico disegno non esiste ora che la facciata ornata di zone bianche e nere. L' interno fu poi ridotto nello stato presente nel 1560 dall' architetto Giovanni Battista Castello.

Fra le tombe dei Doria si distingue quella nella quale sono chiuse le ceneri del famoso capitano Andrea. In una piccola cripta praticata sotto il coro alla quale si discende per alcuni gradini è collocata l' urna marmorea scolpita dal Montorsolo. A quest' autore appartengono pure le cinque statue che sono ad ornamento del detto coro, le sculture dei pergami, i bassirilievi degli altari, il Cristo in atto di risorgere, ed i due sepolcri di Gianettino e Filippino Doria.

Le dipinture sono opere di Luca Cambiaso.

Nelle adunanze tenute il 27 gennajo e il 10 febbrajo dell' anno 1859 dalla società Ligure di storia patria Iacopo d' Oria segretario della sezione archeologica compiè d' illustrare questa chiesa. L' autore fece la storia della fondazione, ne illustrò le molte epigrafi, e parlò ampiamente ed eruditamente delle opere di cui fu ornata dalle tre arti sorelle.

(13) Benchè l' Alessi si fosse studiato di costruire il porto in maniera che nel tempo medesimo che difendeva la città serviva eziandio a minacciare ed offendere i nemici; non restarono paghi i genovesi di quest' opera che la volevano maggiormente estesa; per la qual cosa proponendo la Signoria all' architetto di proseguirla nella maniera come l' aveva fin qui condotta rispose non richiedersi meno di mille scudi per ogni palmo di costruzione; così esagerando forse un' esorbitante spesa veniva a salvare l' oro della repubblica, piuttostochè ingrandire una viziosa ingannevole modicità mentre vi sarebbe voluto poi il centuplo ad effettuare quell' impresa.

(14) Ha la forma di croce greca. Lunga metri 67, larga 57.

V. Milizia, Vite degli Architetti, tom. II, pag. 10.

V. Pascoli, Op. cit., tom. I, pag. 281.

V. Soprani, Vite dei Pittori ed Architetti genovesi, pag. 284.

(15) Nella vita di Leone Leoni aretino, ediz. di Pass., pag. 1091.

Soprani, loc. cit.

(16) V. Pascoli, tom. I, pag. 282.

Soprani, pag. 285.

(17) Gauthier, I più belli edifizii di Genova.

La scala è un capo-lavoro del Tagliafico; non ha altro difetto che di essere malissimo collocata per cui entrando nel palazzo è d' uopo di cercarla.

(18) Malgrado che occupi un piccolo spazio di terreno può reggere al paragone dei più vasti ed ornati.

(19) Domenico Tagliafico non fece che dirigere l' opera della sala essendo il disegno del francese architetto Wally.

Le dipinture della volta sono di Collet il quale vi rappresentò l' apoteosi di Ambrogio Spinola conquistatore delle Fiandre.

Gli stucchi sono opere dell' altro francese Beauvais.

(20) V. Milizia, Vite degli Arch., tom. II, pag. 11.

(21) Tralasciamo di descrivere i palazzi di villa pertinenti ai Giustiniani sulle colline di Albaro riferendoci a quanto ne ha detto il Vasari (a pag. 1091), degli Spinola sulla riviera di ponente, descritti dal Milizia (tom. II, pag. 11), dei Sauli nella riviera di ponente e molti altri per brevità.

(22) Pag. 285.

Quest' architetto fu impiegato a compire le opere lasciate imperfette dall' Avanzini nel palazzo Ducale di Modena.

(23) Dell' antica cattedrale abbiam già discorso nel primo volume di questa storia descrivendo la moderna dedicata a S. Lorenzo.

Ora cogliendo l' opportunità aggiungiamo che Salomone primo Vescovo di Genova dichiarò cattedrale la basilica dedicata ai dodici Apostoli. In appresso venne chiamata San Siro; non guari tempo dopo, Giovanni Vescovo di Genova, avendo scelta per sua metropolitana S. Lorenzo ordinò l' ufficiatura di S. Siro ai monaci di S. Benedetto. Questi vi rimasero dal 994 al 1575 nella qual epoca il Vescovo Giustiniani, trasportati ad altra chiesa i Monaci, la diede ai Chierici regolari Teatini i quali si studiarono di convertirla nello stato presente mediante la pia liberalità dei Genovesi.

(24) Riconosce la sua origine dal decimo secolo. Fu incendiata nel 1398 dalla fazione Ghibellina e riedificata nel 1583 per un voto fatto dai Genovesi riconoscenti verso la SS. Vergine che li liberò dalla pestilenza del 1579.

V. Soprani, Op. cit., pag. 295.

(25) Dell' antica chiesa di S. Ambrogio si è già discorso nel primo volume.

(26) Al tom. II, pag. 61.

Il contiguo collegio è disegno di Bianco Bartolomeo lombardo; così nota l' anzidetto Milizia al tom. II, pag. 144.

(27) Descrizione di Genova, vol. III, pag. 105.

(28) Discepolo di Taddeo Carlone.

(29) Questo fu prima il palazzo che il Cardinal della Rovere, poi Giulio II, aveva fatto innalzare per se medesimo con disegno di Giuliano da Sangallo (V. Vasari, ediz. di Pass., pag. 495).

Sul quale argomento soggiunge il Baldinucci (tom. IV, pag. 139) che essendosi in questo tempo dovuto il Cardinale ritirare in Francia per dissapori insorti fra esso e il Pontefice, Giuliano che eragli affezionato gli tenne dietro e fu allora che d'ordine dell'anzidetto Cardinale presentò il disegno del palazzo al Re di Francia che l'ebbe molto caro. Giuliano dalla Francia si ricondusse in Savona a far terminare l'incominciato palazzo dal che speditosi ritornò a Firenze in compagnia di alcuni maestri muratori.

V. Il Soprani a pag. 266.

(30) Monti, Guida di Savona, pag. 178.

L'antica cattedrale di Savona trovandosi grandemente decaduta per la sua vetustà venne nuovamente innalzata, e splendidamente ornata di marmi a spese del Pontefice Giulio II. Ma nel 1545 volendosi dai Genovesi assicurare il dominio di questa città, considerando doversi essa munire di rocche e di baluardi stimarono opportuno quel luogo medesimo ov'erasi poco tempo prima fabbricato il nuovo duomo. Venuti per ciò nella risoluzione di distruggerlo, i cittadini dolenti di aver perduto un edifizio così onorevole alla patria, deliberarono nel 1602 d'innalzare il duomo presente, profittando dello spazio medesimo occupato dall'antica chiesa di S. Francesco.

CAPITOLO XXVIII.

DELL' ARCHITETTURA CIVILE IN SICILIA E NEL REGNO DI NAPOLI DEL SECOLO XVII

Non si può ignorare che il secolo decimo settimo ha segnato il principio di una nuova vita civile negli stati europei. Quest' era novella l' abbiamo indicata, e siamo ora per significare come essa maturasse per straniere influenze nelle nostre contrade con quella maggiore prontezza che non si sarebbe potuto aspettare. Fu opera di un uomo solo attuare ciò che lentamente si era venuto disponendo; e quest' uomo era Carlo V al quale non facendo più ostacolo la Francia (la sola che fieramente gli aveva fatto fronte) e non trovando perciò più confine alla sua ambizione dominò con altri stati l' Italia; avvegnachè si palesasse ne' principi che la governavano (se si eccettua la repubblica di Venezia) tale servilità che può dirsi gli permettessero di padroneggiarla. Non è ciò non ostante a negarsi che a lui l' Europa andava debitrice di avere impedito l' ascendente della mezza luna. Quindi non solo il timore, ma il rispetto e la riconoscenza altresì dettero motivo alla sommissione che essi gli manifestavano. Ma non era essa una buona ragione a legittimare gli abusi del suo despotismo. Da sì fatto dominio derivava che tutto quanto eravi in Italia che subodorasse di medio evo andasse spento; e che se la feudalità era discesa dalla potenza antica con l' intervento dei Principati, i principati andarono altresì assorbiti dall' assoluto volere di quest' Imperatore, il quale se non li dichiarò tutti decaduti tarpò loro le ali in guisa che se non di diritto, di fatto almeno fu certamente l' arbitro della penisola. Quanto d' antico buono rimaneva andò a poco a poco venendo meno con l' intervenire di leggi e di consuetudini straniere che dagli Spagnuoli non

era da aspettare che si modificassero o migliorassero i nostri statuti, mentre purtroppo il loro governo non era esempio imitabile.

Ma era scritto ne' destini di questo nostro paese che divenire dovesse poco meno che una provincia spagnuola. Parlando di Napoli e di Milano abbiamo messo in ombra ciò che metteremo ora in chiarissima luce. Spegnevasi con ciò lo spirito generoso animato dalle reminiscenze cavalleresche del medio evo; intiepidiva il religioso che coi vizi di quell' età aveva dato prove di eroismo, le scienze bisognose di fredda e positiva meditazione davano in sottili astruserie, nelle lettere e nelle arti le troppe fronde intisichivano le frutta.

Dopo detto tutto questo sarebbe in grande inganno chi misurasse quest' epoca dal solo pessimo suo lato; chè come in tutte le altre anche in essa sorsero uomini in ogni ramo di magistrature, di scienze, di lettere e d' arti, di tale e tanta celebrità da emulare i passati. Basta all' Italia il solo Galileo per gloriarsi ancora del secolo che siamo per trascorrere.

Tralasciasi che le arti ebbero anch' esse uomini di sapienza immensurabile, chè di queste avendo lungamente a discorrere sarebbe inutile il farne precedere le prove. Piuttosto intendiamo occuparci di un argomento meritevole di tutta la ponderazione.

Si è detto e continuasi a dire che il secolo XVII non ha prodotto che governatori simulatori ed ipocriti, i quali sotto un religioso velame non hanno atteso che a mungere i popoli per arricchire se medesimi e dare accesso alle più riprovevoli passioni. Non staremo a negare che manchino esempi a confermare l' invalsa opinione; ma nel tempo stesso è d' uopo ancora rivolgerci ad un esame più esatto ed imparziale. Esso ci farà scorgere che appunto in questo secolo sono sorti uomini distinti per sapienza e per pietà superiori a molti altri che erettisi difensori in questo decadente periodo delle classi più bisognose di protezione e di ajuto si sono consacrati interamente a sovvenirle; e perchè il seme che spargevano producesse frutti perenni fondavano sodalizi del vantaggio de' quali siamo noi stessi gli eredi. Ci farà scorgere pure che nel fermento in cui era l' Europa per le dottrine predicate da Lutero e da Calvino, correva pericolo anche l' Italia di subire gli effetti di quelle

medesime influenze di cui la Germania era tutta guasta e corrotta se appunto la sapienza e l'esempio di questi uomini non veniva sollecita a troncarne i germi, prima che le radici si dilatassero. Sembravano essi singolarmente suscitati da Dio al grand' uopo di mettere in opera tra fedeli, nel significato cattolico, quella riforma, del cui nome gli eretici del settentrione avevano fatto testè, e facevano tuttavia deplorabile abuso. Ci farà scorgere finalmente che se per questi sodalizi la face della fede non veniva alimentata non era da sperarsi che trovassero nei cittadini tanta protezione quanta ne rinvennero. Chè invero se ci facciamo ad esaminare imparzialmente questo periodo di tempo non si sono più che in esso eretti mai tanti edifizi consacrati al culto nè mai la classe degli artisti ebbe più copioso lavoro che a quell' età. Non è dunque un retto giudizio quello di taluno che per degradare oltre il giusto questo secolo ha confuso il vero spirito religioso col simulato, mentre che per l' esistenza dell' uno non deve negarsi l' altro. Ipocrisia sarà stata quella di que' governanti che imponendo insopportabili balzelli per mascherare l' indiscrezione impiegavano parte del ricavato nell' erigere chiese e monasteri; che fomentavano superstizioni atte a conservare la popolare ignoranza, che mescolavano alle azioni giuste le ingiuste dando loro un aspetto religioso. Ma non era altrettanto di que' soggetti che promovevano l' amore delle scienze e delle lettere appunto perchè dissipata l' ignoranza non fosse più nell' arbitrio di chi governava ingannare il popolo. Ma non era così parimente di que' che commiserando la condizione dei pusilli e degli orfani prestavano loro asilo, alimento, istruzione e conforto. Ma non era così di quelli che mossi a pietà di tanti poveri che digiuni o infermi, vicini a morire in preda al solo loro dolore li ricoveravano, e l' animo loro mitigavano convertendolo a rassegnazione. Ma non era così di quelli che nelle frequenti pestilenze dalle quali era in questo secolo l' Italia travagliata facevano sagrifizio di loro persona per darsi tutti a sollievo dei colpiti dal mortifero malore.

Non è dunque il secolo decimosettimo solo esempio di simulazione, d' impostura e di malignità; è un secolo che ha dati anche degli eroi; e se nuovi sodalizi sono nati, non sono che

imitazione di quelli applicati ai bisogni che in ogni età aumentano o cangiano.

Da queste istituzioni rileviamo la precipua cagione di un numero così prodigioso di chiese e di edifizi corrispondenti che non vi è mai stato il simile. E diversamente spiegando questo vero ci troveremmo in aperta opposizione coi fatti. Anzi se ciò che diciamo non fosse provato, come si potrebbe ammettere che in un secolo nel quale si tarpavano le ali a tutte le libertà municipali per convertirle in atti di dispotismo, che si faceva mal uso del costume, e della religione un giuoco, si erigessero poi tante chiese, tanti sodalizi religiosi s' istituissero, e che popolo e nobiltà così largamente concorresse a fondare opere di pubblica carità?

Purtroppo la simulazione non venne mai meno in tutte le epoche, e quanto più si è progredito nell' incivilimento si accrebbe, non volendo noi disputare sui diversi nomi che assunse, che in realtà anche quella che noi inorpelliamo col vanitoso nome di politica o diplomazia non è talvolta diversa dalla simulazione di cui intendono discorrere gli storici; ma sarà vero altrettanto che il distacco di volontà, il sagrifizio di roba e di persona non è a confondersi colla simulazione di cui viene precipuamente accagionato il secolo decimo settimo; e di esempi in difesa de' claustrali se ne ponno esporre di superiori per numero e qualità a quelli dei secoli precedenti.

Quanto abbiamo detto della Sicilia e di Napoli nel capitolo XX ci dispenserebbe dall' aggiungere qui altre parole, se pure l' argomento al quale ora dirigiamo il nostro discorso non lo richiedesse. Ci è perciò d' uopo soggiungere che quelle medesime vicende che apparvero in questi luoghi intorno alla metà del secolo XVI non cangiarono mai nei loro rapporti. Per cui volgendo lo sguardo agli edifizi che in quest' epoca s' innalzarono a Palermo diremo nessuno esservene delle età precedenti che in ricchezza li superi.

Opera lunga e nojosa sarebbe il citare tutte le chiese che riconoscono l' origine da questo secolo; nondimeno limitandoci a poche, noteremo come intorno al 1600 s' intraprese in figura di parallelogramma quella degli Stimmati; nel 1601 l' altra di

S. Carlo, perfezionata poi nel 1660; nel 1616 l'elittica dei Benedettini; nel 1630 l' ottagona dei Crociferi; nel 1678 l' altra di S. Chiara, finalmente nel 1687 quella di Monte Vergine (1).

Le supera tutte per purità, e regolarità di stile quella del Salvatore, la di cui fondazione rimonta all' anno 1682. La sua pianta è ottagona circoscritta in un' elissi, ed ornata di due ordini di pilastri corinti, de' quali l' uno sovrasta all' altro. La cupola ha la figura di un' elitoide.

Considera Hitroff la chiesa di S. Domenico (la più vasta di Palermo (2)) come una delle poche in cui (sebbene condotta nello stato presente intorno al 1637) siasi conservata nell' imposta degli archi l' antica tradizione normanna; consuetudine che non andò mai perduta negli edifizi siciliani sin qui innalzati, ma poi venne meno coll' estendersi di uno stile, com' era il barocco così capriccioso e bizzarro. Per cui soggiungiamo non avere citate a caso tutte le precedenti chiese, ma col fine di far toccar con mano come nella varietà degli edifizi chiara si dimostra la differenza che passa dagli antichi. Che se prima alle regole si conservava un po' di rispetto, ora si veggono dimenticate. E come dell' architettura così era delle lettere, le quali non hanno minor bisogno di una norma per non trasmodare dal razionale.

Se l' occhio spazia nella varietà si sorprende della ricchezza, l' animo innalzasi all' ardire di quegli architetti vedendo dei massi enormi sospesi in aria privi di visibili sostegni. Ma a mente riposata riflettendo alle loro bizzarrie non si può a meno di non deplorare un' epoca nella quale abusandosi dell' immaginazione, si è posto in non cale il carattere distintivo dell' uomo, qual è appunto quello di non dover far cosa a cui la ragione non sia di guida. E si avverte allora che l' utile andar non deve mai separato da ciò che può servire a destare nell' animo di chi opera l' amore della sobrietà e dell' armonia, tale dovendo essere il sentimento tanto dell' architetto nell' atto che concepisce, quanto dello spettatore che esamina, ed ha diritto di sapere la ragione dell' operato.

Nella Sicilia, e a Napoli in particolar modo, era talmente esteso il genio del barocchismo che come avviene di un palato

che per abitudine non gustando che sostanze piccanti, disprezza le delicate che gli appaiono insipide, così in que' paesi accadeva che quanto usciva dalla mano dell' architetto non piaceva, se non dava nell' esagerato. Non si teneva conto delle grosse spese che s' impiegavano; e purchè gli edifizi non difettassero dal lato della ricchezza, qualunque sagrifizio era di lunga mano compensato dalle lodi che gli si tributavano. I Teatini di Palermo spesero duecento mila ducati per innalzare la loro chiesa, la quale è il capo d' opera di barocchismo del laico Giacomo Besio (3). Poco meno costò l' altra dei Gesuiti (4). I nuovi dominatori a questo scialacquo non recarono mai opposizione, anzi lo favorirono, perchè preoccupati interamente dal pensiero che tali sfarzose opere rendessero poi più tollerante il popolo a sopportare l' imposta servilità, dandogli pane e godimento. Questa politica non era, e non è nuova; ed abbiamo sempre presenti molti esempi che dove le condizioni degli stati s' intorbidano sono i principi più impegnati che mai ad occultare il pericolo e con spettacoli e con solazzi intrattengono il pubblico perchè non s' accorga della prossima rovina, e se la scopre non sia in grado di porle riparo. Gli Spagnuoli conoscendo bene questa tattica la praticarono con tanto buon successo che poco se ne mormorò allora, e molto da poi che fu smascherata. Abbiam toccata altrove questa generica ragione produttrice dell' avversione che gl' italiani conservarono verso il loro governo ed abbiam detto ancora che dal suo ampolloso e superbo comportarsi ha potuto con molta verosimiglianza derivare lo stile architettonico di cui ragioniamo, e che si acconciava sopra tutti gli altri loro costumi. Quanto poi diciamo della Sicilia puossi applicare a Napoli (5).

Questa capitale che già da alcuni anni era la sede di un vice-reame dettava col suo esempio le norme a tutto il regno, perlocche quanto dicesi di essa può attribuirsi a tutte le altre città limitrofe o soggette. Nel principio del secolo XVII copriva il posto di Vicerè il conte di Lemos. Essendo uomo di alto sentir nelle scienze e nelle lettere fu sua prima cura d' inspirare nei napoletani questo medesimo amore stimolandoli ad emulare Torino, Milano, Padova, Firenze e Pisa dove realmente

dalle loro Università uscivano ottimi allievi. A Lemos spiaceva che l' antico ginnasio napoletano non avesse luogo corrispondente all' alto ministerio che esercitava e che quasi ramingo fosse, avendo più volte mutato posto. Fondò egli per accoglierlo un palazzo assai magnifico pel comodo che offriva agli studi e per la bellezza degli ornamenti; chiamovvi professori dottissimi, gli diè ufficiali appositi, e statuì regole per l' insegnamento. Il Duca D' Ossuna continuò l' opera. Quest' estrema parte d' Italia che già aveva veduto Sannazzaro, Telesi, Bruno e Campanella, vedeva adesso Giambattista della Porta, Fabio Colonna, Marco Schiapani e presto era per vedere Salvator Rosa. Ma gl' intelletti vi erano più volti alle scienze che alle lettere mancandovi quel fino gusto per cui andava tanto celebrata la Toscana.

Giulio figliuolo di Domenico Fontana fu l' architetto destinato dal Vicerè a dirigere l' edificio, il quale sorgendo degno dello scopo a cui era diretto non andò guari tempo che stimossi atto a comprendere il numeroso stuolo di discepoli accorsi a Napoli poco dopo che si fece noto a tutto il regno che il Vicerè erasi eretto protettore degli studi, e che ad erudirli aveva scelto gli uomini che godevano nelle scienze, e nelle lettere una fama, piuttostochè italica, europea (6).

La fabbrica benchè vasta acquistò di poi un' estensione tanto maggiore di prima cangiandosi da Università in reale Accademia quando agli studi si dette stanza nel locale del Salvatore ossia Gesù Vecchio. Fu in tale occasione che l' opera dello Schiantarelli, e del Fuga venne domandata per supplire all' altra incompleta del Fontana, il quale essendo stato unicamente incaricato di partire la fabbrica per l' uso dell' Università, la maniera come l' aveva divisa non conveniva al collocamento di tante egregie suppellettili di arte e di antichità che vi si volevano raccolte (7).

Perchè poi le terre di Napoli sono, come ognun sa, promettitrici di scoperte di grande importanza archeologica, così stando a cuore ai Monarchi di arricchire il museo di sempre nuovi oggetti, non si sono mai arrestate le ampliazioni dell' edifizio alle quali furono nelle ultime epoche impiegati gli architetti Francesco Maresca ed Antonio Bonucci. Non ci fermeremo

d' avvantaggio a descriverlo, chè essendo dei più vasti e grandiosi della città (8) hassi piuttosto ad ammirare sotto questo punto di vista che dal lato della bellezza architettonica.

Non vanno debitori i napoletani al conte di Lemos della sola restaurazione della Università, ma eziandio dei principali abbellimenti del Palazzo Reale; il quale essendo stato innalzato dal Vicerè Pietro di Toledo intorno al 1530 con disegno di Ferrante Baglione e del suo compagno Giovanni Benincasa, dopo alcuni anni fu considerato indecoroso ad accogliere i reali di Spagna, pei quali sembrava non si facesse mai abbastanza per manifestar loro venerazione e rispetto; a questa ragione aggiungevasi l' altra che per i popolari commovimenti aveva il palazzo in addietro ricevuto gravissimi danni (9). Il governo del conte di Lemos è passato per uno dei più rigorosi; ma non pertanto la storia non ha tralasciato di lodare il suo amore agli studi, e lo zelo col quale gli aveva fatti prosperare. Diede a Tommaso Cornelio la cattedra di matematica, ed egli stesso personalmente veniva assistendo agli esercizi dei maestri e dei discepoli. Sapeva che le rivoluzioni non vengono dai buoni studi e dalle savie dottrine, ma dagli spiriti ambiziosi che sanno solamente per metà, e vogliono comparire come se sapessero tutto, lontani dalla modestia che sempre accompagna il perfetto sapere, vicini alla superbia che ha per madre il mediocre.

Divulgatosi negli stati vicini l' imparziale giudizio che il Lemos faceva degli uomini, il Fontana che era stato costretto ad abbandonare Roma per le cagioni altrove narrate, non stette punto in forse a condursi a Napoli colla speranza di trovare nel Vicerè quel favore che gli era stato negato a Roma. Non s' ingannò, notissime essendo al conte le virtù di quest' architetto, abbracciò quest' occasione per prevalersi dell' opera sua nei principali abbellimenti di Napoli: venne il Fontana incaricato di rettificare ed ampliare la strada di S. Lucia; di regolare la forma e di ornare di edifizi la piazza di Castelnovo; ed a lui finalmente venne dato l' incarico d' innalzare il nuovo palazzo reale, non sembrando l' antico, foggiato a castello e merlato, corrispondente all' uopo della prefissa magnificenza (10). La facciata principale del palazzo posta fra ponente e mezzogiorno si estende palmi

romani 520 ed è alta 110. Presentava prima una loggia di diecinove archi, tre dei quali servivano d' ingresso. Archi che s' innalzano fino al cornicione del piano superiore. Quelli della loggia erano vuoti ai tempi del Fontana, il quale usando il travertino non misurò forse la minore solidità del peperino che si estrae dalle cave napoletane, di cui erano formate le ante, le cornici e i piloni. Ma la mole dell' edificio sovrapposto sembrando domandare maggiore sostegno dell' esistente si è poi venuti nella risoluzione di alternativamente chiudere gli archi aprendo nel muro delle nicchie di poco rilievo per collocarvi delle statue.

L' ingresso principale del palazzo è fiancheggiato da quattro colonne d' ordine dorico, di granito dell' isola del Giglio in Toscana. I due laterali da colonne doriche nel plinto, nelle quali lasciava l' architetto scolpito il proprio nome (11).

Le iscrizioni che si leggono incassate nelle muraglie aderenti all' ingresso indicano i fasti del Vicerè e fra questi principalmente di avere indirizzata quest' opera (12). La quale sebbene delle più magnifiche che s' innalzassero nell' epoca del suo governo non è restata però incolume da tutte quelle ampliazioni e modificazioni a cui vanno singolarmente soggetti simili edifizi. Viene considerato questo palazzo come superiore a tutti gli altri di Napoli e loro non la cede per le comodità richieste nei tempi nostri, di queste molto più solleciti dei passati.

Il Fontana aveva disegnato ancora la gran corte alla quale gira intorno un ampio loggiato con cinque archi per banda che superiormente si ripete accedendosi per via di questi ai reali appartamenti. Rimaneva però a compimento dell' opera la scala del cui disegno non essendosi potuto occupare il Fontana venne nel 1651 incaricato il Ferrarese architetto Francesco Picchiatti detto il *Picchietti*. Appagava egli la generale aspettazione dando alla detta scala una grande ampiezza; difettava poi per troppa nudità di ornamenti a cui si è largamente riparato dopo (13). Bartolomeo Picchiatti suo padre viveva da lungo tempo in Napoli allorchè il figlio diedesi all' architettura. Prima però di dedicarsi aveva con molto profitto applicato agli studi dell' antichità ed erasi acquistata riputazione di perfetto conoscitore di medaglie, e pel retto suo giudizio intorno alle statue e

bassorilievi che tutto dì si scoprivano per cui venne anche incaricato di collazionare e descrivere il Regio Museo (14).

Ma passati alcuni anni in queste ricerche, se non le abbandonò, le alternava almeno in guisa che l' architettura divenne la principale sua occupazione. Istruito dal padre, non andò guari tempo che lo superò. E non venendogli meno le occasioni, con l' esercizio crebbe anche in fama ed in Napoli era considerato per uno dei migliori architetti.

Di Bartolomeo Picchiatti è il disegno della chiesa della Misericordia al Monte la quale fondata sopra una pianta ottagona presenterebbe tanta maggiore magnificenza che non apparisce se non difettasse nella trabeazione (15). Poteva egli aspettare un esito anche più favorevole di quello che ottenne in questa chiesa nell' altra di S. Agostino della zecca qualora l' avesse potuta condurre a compimento. Ma restata essa interrotta per alcune difficoltà che presentava il disegno dal Picchiatti non fu prima del 1756 ripreso il lavoro intorno ad essa: assunse l' impegno di proseguirla l' Agostiniano P. Giuseppe De Vita il quale unitamente al suo compagno Giuseppe Astarita nel 1761 l' aveva già resa perfetta (16). Esaminandola scorgeremo che la pianta è armonica. La navata maggiore ornata da colonne d' ordine corintio presenta quell' aspetto grandioso al quale gli architetti d' allora singolarmente miravano. Sarebbe completo il suo effetto se lo sviluppo degli archi posteriori, per la poca altezza dei piedritti non restassero depressi. Gli ordini sono diversi nelle tre navate, la qual cosa rende manifesta la differenza tenuta dai due architetti che hanno avuto parte uno ad indirizzare, l' altro a compire l' edifizio.

La facciata ed il fianco della chiesa sarebbero lodevoli quando non fossero state alcune parti deturpate dalle cattive sagome e dalle peggiori modanature colle quali si è preteso di ornare le porte principali.

Le opere di Francesco Picchiatti sono lodate dal Milizia, e della loro importanza discorre egli a sufficenza per dispensarci dall' aggiungere alle sue altre parole. Encomieremo la darsena principale sua opera, ad onta che a tal merito si opponga il monaco Certosino Bonaventura Presti. In precedenza al

Picchiatti, ne aveva egli ricevuto dal Vicerè l' incarico, ma poco dopo incominciata la fabbrica venne costretto ad abbandonarla, dallo scoprirsi non essere egli atto a condurla a quel perfetto compimento che era richiesto. Questo monaco avea voluto fondare la darsena nel luogo medesimo dov' era la piazza dell' Arsenale; e per quanto le persone dell' arte lo ammonissero dell' errore in cui era caduto per esser basso il terreno, poco ventilata e salubre l' aria ed angusto lo spazio, ciò nondimeno pertinacemente volle perseverare nel suo proposito. Ma non appena s' incominciarono a scoprire le fondamenta, che apparse una copiosa sorgiva e innondando tutto lo spazio inibì ai lavoratori di potere proseguire nell' opera intrapresa. Per quanto l' architetto si studiasse d' incanalare quelle acque, non vi riuscì: per questo il Vicerè venne nella risoluzione di far desistere il monaco chiamando il Picchiatti a supplirlo. Il quale molto più istruito di lui in tali bisogne, giunse in breve tempo a togliere di mezzo l' intervenuto ostacolo; e disposto l' occorrente per le fondamenta innalzò con molta prontezza l' edificio, il quale condotto a compimento ha meritate le pubbliche lodi (17).

Contemporaneo al Picchiatti era il P. Francesco Grimaldi di Opido Teatino rinomato pel disegno della cappella del Tesoro di S. Gennaro, superato avendo nel concorso che precedette l' opera il Bernino e molti altri architetti di gran fama che vi aspiravano. La cappella sebbene riuscisse pregievole restò inosservata, stante la preferenza che tutti davano alle egregie dipinture delle quali venne ornata dal Domenichino; per cui i cittadini attratti da esse non prestarono attenzione all' architetto che li ebbe piuttosto indifferenti che lodatori. Al suo valore prestarono maggiore attenzione nella circostanza che si decisero i Teatini di distruggere la piccola chiesa che officiavano a Pizzofalcone fondata dalla Principessa Costanza Doria, per edificarne con disegno del Grimaldi una nuova grandiosa e magnifica.

La sua pianta di croce latina offre nella sua elevazione grandi masse e ricchi ornamenti, i quali avendo troppa relazione collo stile dell' epoca rendono il giudizio che riceve oggidì troppo diverso dal favorevole pronunziamento di contemporanei (18).

Tal modo di giudicare era così opposto al vedere del Milizia che scrivendo egli al Conte di S. Giovanni di Vicenza diceva *per quanto deliziosa ed amena sia la situazione di Napoli altrettanto è barbara in tutte le sue parti l' architettura* (19). Alla quale sentenza così recisa e pungente non siamo per convenire se prima non vanno distinte le epoche. Che se veramente egli si restringe alle sole fabbriche innalzate nel secolo XVII se il suo discorso può valere per Napoli sono poi anché poche e rare le differenze che si scoprono altrove; chè anzi tornando al Teatino Grimaldi, diremo che fra gli architetti dei primi anni del 1600 a paragone dei successivi può aversi per uno dei più castigati. Senza mettere innanzi molte prove basterebbe a giustificare il nostro parere la chiesa di S. Andrea della Valle di Roma ove realmente, come alcuni opinarono, fosse opera sua, lo che per le ragioni che diremo in appresso non siamo troppo disposti a credere. In Napoli era di suo disegno la chiesa dei Ss. Apostoli ma coi ristauri ai quali soggiacque ha perduto il suo tipo (20). Non è un esempio raro che una chiesa benchè atta a reggere molti anni si distruggesse o si restaurasse. Divenne poi quasi generale questo costume nel Viceреame del Duca d' Ossuna il quale avendo amico il popolo e nemici il clero e la nobiltà applicò l' animo ad allettarli. Questo trasse al suo partito con doni, quella con impieghi, tutti con l' affabilità e con la magnificenza. Lusingò i frati, diè denaro ai conventi, edificò chiese, prima dissoluto ed irreligioso, ed ora ostentando vita spirituale. L' esempio dei governanti trova sempre un numeroso stuolo d' imitatori, fossero poi questi animati da sincero spirito religioso o l' ostentassero è certissimo che niun altro vicereame ha superato quello del Duca d' Ossuna in fondazioni di chiese e di monasteri.

Il bergamasco Cosimo Fansaga era degli architetti dal Vicerè il più favorito di tutti, e a Napoli sono moltissime le chiese innalzate di suo disegno. Si attribuisce a lui il monastero dei Certosini a S. Martino che domina l' intera città. Il solo chiostro è opera degna di lui, vietando le costituzioni di uscire dai confini della povertà di cui il loro istitutore vuole che vadano segnalati i di lui seguaci (21). Mancando la chiesa di

importanza architettonica ci rivolgeremo ad altri edifizi di suo disegno. In pochissimo conto abbiamo le chiese di S. Maria degli Angeli, di S. Teresa, di S. Nicolò della carità a paragone di S. Giorgio Maggiore nella quale il Fansaga pose ogni cura per corrispondere all' incarico che aveva ricevuto dai fabbriceri. Non parliamo dello stile potendosi immaginare non dilungarsi dal generalmente seguito. Le reminiscenze però dell' antica architettura romana si vede che non le aveva mai perdute di vista, ma d' altronde la leggerezza che ha pretesa seguire nella piegatura degli archi dell' abside, e delle cappelle non corrisponde alla pesantezza delle modanature, delle sagome, e degli ornamenti. Per la qual cosa accadeva al Fansaga come ai suoi coevi che ad onta di non aver mai dimenticate le buone regole dell' arte apprese in gioventù quand' era per applicarle non vi durava perchè confusamente da tante straniere intromissioni non sapeva modo di liberarsene nella pratica. Se la chiesa di S. Giorgio si fosse potuta compire dal Fansaga credesi che gli avrebbe meritato maggiori lodi di quelle da lui ottenute pel disegno della Porta Medina, e per tante altre fabbriche di sua architettura. Ma dovè rimaner sospesa quest' opera, come ne restarono altresì interrotte molte altre quando i flagelli del cielo si accumularono tutti in un tempo a travagliare la povera Napoli.

Lasciamo da parte la rivoluzione eccitata da Masaniello che ha già fatto parlare anche troppo di sè per esimerci dall' occuparcene. A questo commovimento popolare tenne dietro la peste la quale mietè tante vittime quante mai non ne aveva colpite, e portò in Napoli tale spavento e terrore che ciò che ora appare favola era realtà. Nè dee recare meraviglia in tali occasioni il farsi muta persino la voce possente della religione nelle menti disordinate dal volgo, e correre dovunque i popoli ad atti d' inaudita ferocia. Ora si scagliava la sviata moltitudine contro i governi per gl' impediti contatti, l' incagliato commercio, l' inceppata libertà, ora urlava, strepitava che la peste non è opera che dei ricchi che vogliono spacciarsi dei poveri; o dei medici che trovano in quella il loro profitto o dei preti che abusando del loro ministero secondano gli uni e gli altri. Ammoniti poi dall' esperienza che il malore certamente esisteva,

che i mezzi umani erano inetti ad estinguerlo, non trovarono i Napoletani altro rifugio che nella religione, e nelle braccia di lei si abbandonarono.

Si uniformava a tal generale condizione il popolo di Napoli quando la peste inferociva in un grado incomparabilmente superiore dal suo primo apparire. Nell' esaltamento di tutte le idee, fra le altre cose raccontasi che si sparse voce o a caso o a posta che suor Orsola Benincasa morta in concetto di santità predetto avesse che, poichè in vita non aveva avuto monastero comodo per le sue monache, sì dopo morte l' avrebbe a piè del Monte S. Martino, quando appunto la città da un grande infortunio fosse percossa. Ed ecco per edificare il monastero il Vicerè, gli eletti del popolo tutti portare a piè del Monte in folla e terra e calcina e mattoni e sassi e travi, quanto insomma all' arte del fabbricare abbisogna. Nè del portare si contentavano, ma colle proprie mani alle opere intendevano; i primi gentiluomini la facevano da muratori e insin da servi e da fattorini, e si vedevano recarsi le grosse travi in ispalla. Eransi dati a credere che il nuovo convento sarebbe stato rimedio alla pestilenza. Ciò avere predetto la santa suora, quest' essere l' infortunio da lei pronosticato, questa la medicina. Pensare ben si poteva il contrario, ma dire nò, perchè il popolo avrebbe fatto a pezzi l' incredulo. Questa era una napoletana furia, pietosa sì, ma imprudente. Uomini e donne, giovani e vecchi, gentiluomini, popolo, volgo di quanto più alla mano avevano volenterosamente si dispogliavano a titolo di elemosina per la fabbrica del convento offrendolo. Non più cassettine ma barili, secondo la testimonianza di Pietro Giannone, s' eran posti per le contrade per ricevere queste elemosine. In un momento fur pieni di monete di rame, d' argento e d' oro; le donne vi gettarono le loro smaniglie, gli anelli, le collane, gli orecchini ed altri vezzi d' ogni sorta. In men che non si potrebbe dire fu l' edifizio condotto a perfezione e la chiesa annessa ad un monastero innalzavasi corrispondentemente al disegno che ne aveva somministrato Marcello Giulianello architetto di poca rinomanza, ma gran seguace dell' ardore popolare (22). Quest' esempio non lo narriamo perchè sia raro, ma sibbene per

aggiungere una ragione di più alle già allegate atta a dimostrare la derivazione di tanti edifizi consacrati al culto cristiano a Napoli.

Placato finalmente il cielo e ritornata la calma, anche gli architetti che avevano prima maggior nome tornarono al loro esercizio che avevano ne' tempi calamitosi sospeso cedendo il loro posto a que' che godevano della popolare simpatia: ma erano restati in poco numero, chè la peste non risparmiando condizione di persone era stata inesorabile con tutti. La devozione che avevasi a Napoli verso Nostra Donna del Carmine fece decidere tutti que' della contrada a condurre a compimento il campanile aderente alla chiesa cominciato con disegno di Frate Nuvolo dandone l' incarico all' architetto Giovanni Battista Conforto (23).

A Dionisio Lazzari nel 1685 fu data parimente la commissione di restaurare l' antica chiesa di S. Giovanni maggiore (24); ed era lo stesso architetto che avea già condotta a perfezione un anno prima l' altra di S. Maria Egiziaca all' Olmo dopo aver fatto distruggere tutto quanto era stato operato nel 1480 dal valente architetto napoletano Gabriele d' Agnolo (25). Com' ei vi si comportasse si comprenderà facilmente considerando che lo stile di tutti questi ultimi architetti non differiva da ciò che era stato la delizia di tutta questa età la più infelice per le arti del disegno. E quello che è peggio, queste arti non risorgevano a Napoli nel regno di Carlo III, la di cui munificenza non ha forse avuta la pari nell' epoca della dominazione spagnuola.

Non è nostro ufficio l' estendere il discorso alle opere innalzate nel suo reame essendoci fin da principio espressi di non voler discendere colla storia oltre il secolo XVII. Ma, tuttavia, stimiamo non ci sarà rimproverato se di volo per dimostrare il tatto che aveva il re Carlo in opere d' arte, noteremo com' egli si risolvesse d' innalzare il delizioso palazzo di Portici.

Tornava Carlo III unitamente alla moglie da una gita di piacere fatta a Castellamare, ed imperversando il temporale fu costretto sostare in un albergo a Portici. La regina invaghita di quell' amena postura incominciò ad insistere presso il marito

perchè vi facesse innalzare un palazzo dove passarvi alcuni mesi dell' anno. Il re tanto più volontieri aderiva, in quanto che aveva già esplorato opportuno il luogo a copiosa cacciagione essendo in lui, come in altri principi della sua casa, il genio della caccia ardentissimo. Passarono pochi giorni che tenutone discorso col romano architetto Antonio Canovari gliene confidava il disegno (26). Conosciuta a Napoli l' intenzione del re disapprovavasi che un edificio di tal natura fondare si dovesse sopra un terreno vulcanico i di cui effetti erano ancor vivi nella memoria di tanti che vi avevano veduto andare dalla lava sepolte moltissime case. Tali voci non tardarono ad arrivare alle orecchie del re il quale senza nascondere il pericolo che egli stesso prevedeva, ordinò che non ostante si ponesse mano all' opera rassegnandone l' esito alla bontà divina. Ci asteniamo dai commenti sulla poca prudente risoluzione del principe, ma ciò non ci esime dal biasimare la poca convenienza dell' architetto. Non lo scusava l' autorevole volontà sovrana, imperocchè non mancavano a lui mezzi per trarsi fuori da un impegno il di cui cattivo esito l' avrebbe trascinato a rincresciose conseguenze, e se anche felice, non gli risparmiava il rimprovero di troppo ardito. L' opera fu ad onta di tutte queste opposizioni in breve tempo perfezionata, e come era poco piaciuto il progetto, non piacque neppure attuato per avervi aperta in mezzo del cortile la pubblica strada che da una parte conduce a Napoli, e dall' altra a Resina e a Torre del Greco. Cosa più strana di questa non era da aspettarsi; essa poi trova riscontri nelle altre parti di quest' edifizio, il meno regolare di quanti se ne sono dopo di lui veduti innalzare a Napoli.

Noi non seguiremo a descrivere nè questo nè altri edifizi di tale età, chè il favellarne ripugnerebbe troppo al nostro modo di sentire in fatto d' arte.

Le città soggette a Napoli (come già superiormente abbiamo dichiarato) poco più poco meno offrono delle fabbriche il di cui stile corrisponda al seguito nella capitale, ed i medesimi architetti furono forse condotti ad innalzarle. Una rara eccezione trovasi a Trapani dove chiamato il messinese P. Bonaventura Certo a restaurare la chiesa di S. Francesco, studiossi

di conservare le vetuste sue forme; come pure nel riedificarsi il palazzo pretorio si rispettò l' annesso campanile opera del secolo XV riconosciuta tale da non subire la medesima sorte di tante altre (27). Dappertutto si attribuisce al vandalismo dei due secoli a questo nostro precedenti la mancanza di tanti antichi edifizi; ma il regno di Napoli è più scusabile di altri stati, dove le cagioni naturali non vi hanno quanto in questo contribuito. Frequenti terremoti seppellirono città intere, e nelle altre le fabbriche in gran parte cadute, parte pericolanti è ben raro che offrano un edifizio che conservi le antiche vestigia. Simile circostanza ci dispensa dall' estendere i nostri esami oltre i già praticati nelle città del regno; conciossiachè stimasi con l' esposto di avere compendiosamente adempiuto al nostro argomento.

NOTE E DOCUMENTI.

(1) Tutte queste chiese sono citate nella Guida di Palermo scritta dal Mortillaro e dalle successive.

(2) Incominciossi essa ad innalzare sulle antiche rovine nel 1640 con disegno di Fra Andrea Cirincione Domenicano.

La facciata venne condotta allo stato presente nel 1726.

Hitroff (tav. XVII) che trova in gran parte delle fabbriche palermitane delle analogie collo stile architettonico antico della Sicilia, non scorgendola chiara in questa, vuole almeno riconoscervi un' imitazione dell' altro stile seguito nel secolo XVI, e come dice che nella chiesa di S. Domenico si è imitato l' antico stile siculo così nella facciata della chiesa di S. Eulalia dei Catalani venne imitata l' architettura della chiesa di S. Maria dell' anima di Roma.

Una lapide scolpita a fianco della porta d' ingresso indica che il matematico P. Castrone Domenicano dimostrò che dati tre palmi per persona la chiesa (eccettuato il coro) ne conteneva 11918.

(3) Fu cominciata nel 1612, e perfezionata nel 1645.

(4) V. Mortillaro, op. cit., p. 91. In Palermo avevano sette case. Il P. Lainez, quest' abilissimo successore di S. Ignazio, stabilì la Compagnia in Palermo nel 1547.

Una chiesa avevano i Padri della Compagnia di Gesù a Messina architettata nel 1650 dal Gesuita P. Natale Masuccio, della quale non rimangono che quattro smisurate colonne essendo per i terremoti crollate le altre.

(5) Nell' opera quale la lasciò il Fontana erano già stati impiegati duecento mila ducati.

(6) In tale circostanza si spogliarono i musei Farnesiani di Roma e di altri luoghi per arricchire il napoletano.

(7) Si estende palmi 580, largo 284, alto palmi 144.

(8) Quest'antico edifizio col nome di palazzo vecchio andò distrutto nel 1843 per ampliare la piazza che rimane dirimpetto al teatro di S. Carlo.

(9) V. Bellori, op. cit., tom. I, pag. 168.

(10) *Dominicus Fontana. Eques auratus. Comes Palatinus. Patritius romanus. Inventor.*

(11) *Amplissimas aedes - Quas pro regia dignitate - Philippus III Rex Maximus - Pacis et iustitiae cultor - Extruendas iussit - Ferdinandus de Castro Lemnentium Comes - Catherina Zunica et Sandoval - Inter Heroinas - Ingenio et animi magnitudine Praeclara - Et Franciscus Filius in hoc Regno proreges Optimi - Aedificandas Curarunt - Anno Domini* 1602.

L' altra è rivolta a lodare l' opera e la città.

Inter celeberrimas orbis terrarum urbes - Austriarum imperio - Terra marique - Florentem Neapolim - Regia Haec - Operosa et illustris - Aedificii Mole condita - Exornavit.

(12) La grande scala è stata fabbricata nel luogo medesimo dell' antica.

(13) V. Milizia, Vite degli arch.

(14) Fu innalzata nel 1605 a spese di venti Patrizi napoletani.

(15) Rimonta l' origine di questa chiesa al regno di Carlo I d' Angiò che la fece costruire nel luogo occupato prima dall' antichissima torre *Ademoria*. Carlo II la fece poi ampliare; finalmente i Padri di S. Agostino scorgendola già prossima a rovinare incaricarono intorno al 1630 del nuovo disegno il Picchiatti. Restata l' opera a compirsi venne poi proseguita e condotta nello stato presente parte nel 1697 e parte nel 1756.

(16) Il Milizia attribuisce le lodi date dai napoletani al Picchiatti, a Fr. Giovanni Vincenzo Casali Fiorentino dell' Ordine dei Servi di Maria, che secondo lui fu il vero architetto.

(17) V. Dominici, Vite dei Pittori ed Architetti Napoletani, tom. II, pag. 257.

(18) Lettera XX, pag. 67.

(19) Nel seguire la comune opinione essere l' architettura delle arti la più atta a dimostrare le tendenze dell' epoca, non si può negare che ai tempi nostri non sia volta ad essere principalmente utilitaria. Se non mancano esempi a testimoniarlo, uno dei maggiori ci si presenta alla memoria ogni qualvolta pensiamo alle varietà, e modificazioni recentemente subìte dal palazzo Orsini dei duchi di Gravina a Napoli. Opera era questa insigne di Gabriele d' Agnolo compagno di Gian Francesco Mormando, e di Novello da S. Lucano architetti vissuti, e nutriti nell' aureo stile del secolo xv.

Alzasi il palazzo Orsini dalle basi isolato, con un primo ordine di ferrate finestre, che si è avuta non sappiamo se l' impudenza o la barbarie di voler cangiare in botteghe. Divide queste finestre un semplice portone con due colonne sul quale si estende l' unico e regolare appartamento del palazzo, e sovr' esso sono allogati di finestra in finestra in tante nicchie vari busti operati già da Vittorio nipote di Lorenzo Ghiberti fiorentino. Un largo, e ben disposto cornicione sovrasta ad essi, e termina il prospetto che è tutto di travertino ed a punta di diamante. Lasciamo da parte un terzo piano fattovi edificare dopo, con informi e rozzi balconi, e fermiamoci ad osservare una marmorea faccia che tra il portone ed il piano superiore insegna il nome e lo scopo di chi fece costruire il palazzo, quello cioè di trattenervisi tranquillo co' suoi famigliari.

Lo scopo di chi lo fece svisare non è scritto ancora, ma è scritto nel cuore di quanti adorano i loro patrii monumenti e questi, se altrimenti nol ponno, difendono colla parola.

Se le prave inclinazioni insorte in Italia hanno fatto corrompere lo stile architettonico nel secolo XVII, non è stato certamente minore il danno che è derivato dopo dal guardarsi piuttosto all' utile, obliando il bello.

(20) Il Capaccio attribuisce l' epoca della riedificazione della chiesa all' anno 1626.

V. Dominici, op. cit., tom. II, pag. 257.

(21) A spese del Duca di Calabria fu incominciato ad innalzare il monastero nel 1325; morto il Duca tre anni dopo il figlio continuò l' opera del padre dotandolo di un annuo reddito di dodicimila ducati. La Regina Giovanna I figlia anch' essa del detto Duca l' accrebbe di altri tremila e seicento.

La chiesa quale ora vedesi è stata così ridotta dal Fansaga.

(22) Carlo Botta che abbiam seguito in questo racconto descrivendo con inimitabile energia ed eleganza questa terribile pestilenza soggiunge non potersi immaginare uno spettacolo più orribile di quello che offrivano le vie di Napoli nelle quali si vedevano trascinare con graffi umani cadaveri in verso le carrette, da cui erano raccolti e non di rado con orrenda confusione si trascinavano semivivi con morti a mucchi, anzi a monti si portavano i cadaveri alle grotte del monte Lautrec, e ne furono piene, dove poi una chiesa fu fondata sotto il titolo di S. Maria delle Lacrime.

(23) Dalla Guida pubblicata a Napoli per l' adunanza dei dotti italiani, tom. I, p. 384.

(24) Fu ridotta nella forma presente nel 1635, e poscia restaurata nel 1685.

(25) V. Piacenza, aggiunte al Baldinucci, tom. VI, pag. 72.

Dominici, op. cit., tom. II, pag. 69.

(26) Basterebbe il palazzo di Portici per convincersi che il Canovari era al di sotto di molti altri architetti de' suoi tempi; nondimeno il Milizia ce ne somministra altre più chiare testimonianze narrando com' egli dovesse partire da Lisbona dopo avere fatto con suo disegno costruire un acquedotto che compiuto, non seppe introdurvi acqua.

(27) Nel chiostro del convento di S. Francesco che si direbbe fabbricato intorno al 1272 esistono due lapidi scritte in caratteri *cufico-siculi* le quali furono tradotte ed illustrate dall' Ab. Rosario di Gregorio.

V. il Museo Cufico Borgiano di Velletri.

V. Trapani illustrata, 1825, a pag. 225 e 278.

CAPITOLO XXIX.

DELL' ARCHITETTURA CIVILE IN ROMA E NEL SUO STATO NEL SECOLO XVII

Le umane previsioni sebbene savie e ben ponderate non rispondono sempre allo effetto, o per impreveduti contrasti, o per altri accidenti. Pochi architetti furono più accorti di Michelangelo nel disporre la grand' opera di S. Pietro in guisa da impedire che, lui morto, un emulo qualsiasi potesse sorgere a guastare il primo concetto. Nulladimeno il disegno Michelangelesco soffrì tale e sì radical cangiamento, che il grande architetto non avrebbe potuto mai immaginare, avvisando esso a ragione che le opere d' arte intrinsecamente belle e sublimi debbono durare eterne, e non mai adattarsi ai capricci e alle volubilità della moda. Ma il povero Michelangelo s' ingannò, e la boria inventiva la vinse sul rispetto dovuto alla creazione della vera sapienza. Si sorpassa qualunque ostacolo, ogni superiorità si calpesta, purchè il nome del nuovo architetto apparisca orgoglioso sulla fronte dell' edificio. Imperocchè per quanto ci andiamo studiando di trovare una ragione diversa per spiegare la differenza che passa fra il S. Pietro disegnato da Michelangelo e l' altro condotto dal Maderno non ci è concesso di rinvenirne nissuna più verisimile. Quando infatti a Paolo V venne in pensiere di finire S. Pietro l' architettura era teoricamente salita al suo apice, e gli studi statici, meccanici, e prospettici progrediti in maniera che ogni nuovo elemento intrusovi doveva evidentemente portare la decadenza dell' arte. Per cui non si può neppure per poco dubitare che l' architetto al quale il Papa aveva confidata quest' opera non s' avvedesse del danno che ne sarebbe derivato cangiando la pianta della basilica di croce greca in latina. Esclusa quest' ignoranza nel Maderno, la conseguenza tanto più chiara apparisce non aver

egli col suo disegno avuta altra mira che di far trionfare l'edifizio per l'ampiezza a pregiudizio della bellezza, uniformando la sua all'idea del Papa. Illumina questa verità il paragone che tuttavia può farsi dall'effetto che avrebbe potuto produrre la basilica conservata secondo il disegno di Michelangelo e il cangiamento, che ha subìto per opera del Maderno. Quegli che si faccia ad esaminare l'antica pianta del Buonarotti scorgerà tosto un'elissi, o periferia della cupola interna inscritta in un quadrato; quattro piloni nelle figure mistilinee risultanti dalla circonferenza del primo centro agli angoli del secondo; e tutto ciò circoscritto da due altri quadrati intersecati fra loro in modo che i lati dell'uno fossero ipotenuse agli angoli dell'altro. Laonde una specie di croce greca in cui entrandosi per uno degli angoli di questi ultimi quadrati a colpo d'occhio si scopre tutto il tempio interiore nella sua lunghezza, ampiezza ed altezza. Al solo nostro presentarsi, acquistata che si abbia la percezione contemporanea di tutte le dimensioni della mole, si ha presente tutta la diagonale del gran quadrato a destra, e a sinistra e i di lui lati; si ha di fronte il lato del quadrato iscritto, e perciò il diametro dell'iscrittovi cerchio; si ha l'altro della concavità della cupola, ed alzando gli occhi fino alla sommità quello della lanterna.

Con ciò tutte le leggi di unità sono osservate, e l'idea del maraviglioso la quale studiavasi Michelangelo di universalizzare in quanti s'introducono in S. Pietro, fu nel suo concetto interamente compresa.

Maderno avendo aggiunto un lunghissimo rettangolo avanti l'angolo del quadrato esteriore in cui Michelangelo voleva l'ingresso portò molto innanzi l'altissimo frontispizio, e così operando distrusse necessariamente l'effetto delle ottiche sensazioni, alle quali fin da principio aveva atteso l'architetto fondatore.

E che la cosa sia quale noi la vediamo, lo può per se stesso giudicare chiunque conducendosi a S. Pietro s'accorge, che più vi si accosta perde di vista la gran cupola. Entrando poi nel tempio trova la sua grandezza minore della mediocre, e va deluso nell'aspettazione della vastità delle sue dimensioni. A moderare tale inganno non mancarono alcuni, che pretesero

derivarne la cagione dalla somma proporzione di tutte le parti fra loro; non s' accorgendo, che la grandezza è un concetto relativo il quale non deriva dall' ampiezza delle dimensioni, ma dall' armonia che passa fra le une e le altre. Se si dessero per esempio pochi polici di altezza, maggiore di quella che possiede, all' Ercole Farnese e sol poche braccia di vantaggio al Colosseo, vedrebbesi a colpo d' occhio che nè la statua più giganteggerebbe colla sua altezza, nè l' anfiteatro colla sua grande ampiezza. Perciò S. Pietro s' ingrandì e s' impicciolì nel tempo stesso perchè diformato nelle sue proporzioni.

Non pago il Maderno di avere infranto l' *unità* concepita da Michelangelo, e di avere altresì distrutto l' effetto ottico del tempio, variandone le dimensioni v' ingenerò tutti questi altri difetti. Col prolungare di tre archi il supposto braccio della croce greca, non accordò a quel prolungamento l' ampiezza d' uno dei due quadrati circoscritti, ma solamente quella del quadrato interno, in cui è iscritta l' elittica periferia della cupola.

Col restringere poi la parte nuova aggiunta all' antica mancarono alla nave maggiore le proporzioni necessarie fra la lunghezza e la larghezza, e nelle minori oltre il difetto di avere i rispettivi comparti rettangoli aderenti agli archi ne derivò naturalmente lo spiacevole risultamento, che invece di correre le anzidette navi per tutta la lunghezza del tempio corrono rompendosi contro i due pilastri anteriori, per cui questi due ultimi i quali nel disegno di Michelangelo sarebbero stati traguardati a sghembo da chi entrava, evitandosi così la vista del massiccio, presentano invece ora tutta l' enormità del loro peso.

Troppo a lungo ci condurrebbero tutte le considerazioni, che si affacciano in questo paragone; le quali, anzichè arrestarsi all' interno, si accrescono dirigendole alla facciata. Imperocchè il Maderno col prolungare che fece il braccio anteriore della croce portò tanto innanzi l' edifizio che la cupola, la quale doveva trionfare, restò nascosta in guisa che come si è detto più che innoltrasi verso il tempio, e meno questa si vede. Arroge che nel restringere le navi le estese poi ad una larghezza tanto maggiore sì della parte moderna che della diagonale del gran quadrato di Michelangelo, sì di tutta la facciata. Col tralasciare

finalmente il frontispizio triangolare facendovi invece correre lungo di essa facciata una linea orizzontale, oltre il dargli una pesantezza apparente non ha considerato il Maderno la varietà che passa nell' impressione che si riceve dall' esterno all' interno del tempio. Imperocchè mentre l' uno indica una larghezza corrispondente all' altro, l' occhio scopre l' inganno, e ne rimane fortemente disgustato. Se, per conchiudere, invece dell' opera condotta a questi termini da Paolo V si foss' egli mantenuto nel proposito dei suoi predecessori, cioè che S. Pietro dovesse essere perfezionato conforme all' idea lasciata da Michelangelo, chi non vede il portentoso effetto che ne sarebbe derivato all' insieme del tempio veduto da tutti i lati, e da capo la gran loggia, stupendo concetto del Bernini, che maestosamente lo precedeva? Ma purtroppo i tempi eran volti a tutt' altro che ad una rigorosa analisi. L' adulazione aveva spinto tutti gli uomini di stato a pascersi di una gloria effimera, ciechi a non credere che l' avvenire cangierebbe quelle lodi in biasimo.

Carlo Maderno abbandonato il nativo villaggio di Bissone nel Comasco si era condotto a Roma a tentare la medesima fortuna, da cui erano stati favoriti molti altri suoi concittadini colà recatisi parte per esercitare l' arte di muratori, parte di stuccatori. Quest' ultima professione fu dal Maderno abbracciata, finchè eccitato dalla fama che già godeva Domenico Fontana suo zio, lasciandola, si dedicò all' architettura. Il Fontana prendendolo ad istruire lo fece con tant' amore da prediligerlo sopra tutti gli altri suoi discepoli; e d' altronde corrispondendo il Maderno non passò lungo spazio di tempo, che facendosi pubblicamente conoscere meritossi gran lode, e le prime sue opere si avevano in pregio molto superiore a quelle di un giovane che non è ancora libero quanto basta per operare senza il consiglio e la mano del maestro. Associava il Maderno a queste doti le altre di costumato, istruito, e di bell' aspetto, per cui erasi anche per questa via aperto un facile accesso nei palazzi dei nobili, dei cardinali e dei principali prelati di Roma: per la qual cosa a poco a poco progredendo nell' arte progrediva ancora nelle protezioni. Finchè giunto il tempo nel quale tutti gli architetti di qualche fama furono chiamati per presentare

un progetto corrispondente alle munifiche mire del Papa di compiere cioè la fabbrica di S. Pietro, anche il Maderno diede il suo.

Non è onesto da chi tutti non abbia conosciuti questi concorrenti affermare che fosse esso meno degno degli altri; ma è ben lecito l' asserire, che dove trattasi di simili concorsi l'effetto che se ne ha non è sempre conforme all' aspettazione: e questo famoso arringo ne è una nuova e calzante conferma.

Al Maderno per quanto si studiasse non bastò la vita per compiere l' opera sua, e gli architetti che furono dopo di lui eletti a tal fine seguirono l' intrapreso stile. Avvegnachè reggendo le medesime consuetudini l' edifizio si andava perfezionando subendo le stesse influenze. Le protezioni che avevano tanto contribuito a consigliare Paolo V a preferire il Maderno sopra tutti gli altri concorrenti, contribuirono pure a muover l' animo di Urbano VIII ad eleggere sopra tutti gli aspiranti il Bernino architetto di S. Pietro. Questi che aveva abbracciato uno stile che per corruzione superava quello del Maderno, vi trovò un vastissimo campo per dar luogo ai capricci della sua fervida fantasia. Lo manifestano chiaramente le quattro colonne di metallo amplissime che sostengono il baldacchino, che copre il maggiore altare, la cui immaginosa invenzione non può a meno di non recare stupore. Ma via via che questa illanguidisce, la riflessione subentra a scoprire che ridotto S. Pietro nella presente condizione dal Maderno non vi voleva meno del genio berninesco per acquistare mediante la parte ornamentale la grandiosità, da cui era decaduto dopo il subito prolungamento delle navi. Che questa opinione sia basata sul vero lo manifestano le varietà che si notano fra le opere esistenti in S. Pietro che imitano lo stile largo, sciolto, e ricco del Bernini, e le altre che seguono o il secco dei quattrocentisti, o il freddo e compassato dei classici.

Come le prime opere trionfano in tutte le spaziose pareti, così le altre danno in un meschino intollerabile in così gran mole: perlochè ci è d' uopo conchiudere che dove il concetto principale richiede uno stile qualunque ei siasi, debbano ad esso armonizzarsi tutte le parti ornamentali, e non sono da

ammettersi, che riprovandole, le intromissioni che si vedono in molti edifizi riformati nel compiersi del secolo XVII. Una delle prime opere di Bernino in S. Pietro è l' anzidetto baldacchino, ed è pur dessa che somministra un' adeguata idea del di lui smisurato genio, imperocchè la sua novità inventiva dichiara aver egli voluto con ciò emendare l' errore commesso dal Maderno. In fatto per quanto lo stile di cui discorriamo preceda l' epoca del Bernini, ciò non ostante non evvi un formato anteriore analogo a questo (che appelliamo tempietto) e perciò anche il più conveniente. L' esempio del Bernini seguito da quant' altri nel secolo XVII furono richiesti dell' opera loro in S. Pietro, ha altresì contribuito a quell' uniformità e splendore di cui sarebbe privo se un genio pari al suo non si studiava di riparare alle viziose meschianze intervenute al disegno di Michelangelo.

Questo genio però non doveva andare esente dai morsi degli invidiosi, i quali in numero ed in acerbità son sempre in ragione della fortuna. Non potendo costoro nuocere al Bernini dal lato delle sue invenzioni (troppo pubblicamente applaudite) lo assalirono dall' altro accagionandolo della poca solidità, che dava alle sue costruzioni. Questa è una di quelle parti architettoniche rispetto alle quali non potendo sempre giudicare l' occhio imperito è più facile di trovare la maniera per sagrificare l' emulo. Infatto il Pontefice costretto a doversi uniformare ai giudizi di architetti che valenti, com' erano, sapevano altresì coprire le maliziose loro doglianze, ebbe a credere il pericolo di prossima rovina, non potendone egli restare indifferente fu anche obbligato a prestare loro orecchio, onde rimovere il biasimo, che gliene sarebbe venuto, se quello ch' eglino dicevano, si avverava; perlochè ordinò che si distruggessero i due campanili, che seguendo il disegno del Maderno aveva il Bernini fatti innalzare ai due estremi della facciata di S. Pietro.

Le difese del Bernini non furono ascoltate, e solo il tempo ha potuto spiegare, come il Papa venisse ad una risoluzione da cui si sarebbe certamente astenuto se più cauto prestato non avesse ascolto a que' giudizi, che da tutt' altro che da retti fini, erano stati guidati. Superata cionnonostante questa prima

tempesta, e tornato il Bernini nella stima del Pontefice, non s'arrestò dall'adoprarsi a dirigere le imperfette opere di S. Pietro.

A tutti è notissimo il grandioso suo concetto della cattedra, ed è noto ancora che per metterlo in armonia coi generali compartimenti della chiesa fu detto che aveva recato pregiudizio alla solidità della cupola. Se prima queste voci non si diffusero, col vedersi aperte alcune crepature si fecero generali in modo da tornarsi al partito antico di rimettere cioè ai pratici di giudicare del temuto pericolo: ed avvegnachè questi avvisarono derivare dai tagli che si dicevano fatti nei muri dei quattro piloni della cupola dove impostano i quattro arconi che la sostengono, e questo per fare le quattro nicchie al piano della chiesa, dove oggi si vedono i quattro colossi di marmo del S. Andrea, del Longino, della S. Elena e della Veronica; e per fare finalmente le quattro nicchie superiori dove si custodiscono le Ss. Reliquie, siccome ancora i tagli nei medesimi muri per fare quattro scale lumache che dal piano della chiesa salgono alle nicchie superiori, nacque nel Pontefice Innocenzo tale e tanta agitazione che quasi non fosse pago di questa sentenza ne appellò a Mattia Rossi il quale spogliandosi di qualunque prevenzione e restituendo al Papa la calma ribattè validamente le ragioni esposte dai primi architetti, purgando così l'offesa fama del Bernini.

Il riferire minutamente tutte le ragioni del Rossi onde scusarlo sarebbe opera lunga ed inutile; diremo solo aver egli avvertito essere immancabile che le fabbriche, passato un tempo lungo, facciano movimento, e lo fanno sempre nella parte più debole: per cui non si può dubitare che se i vani delle nicchie fossero stati la cagione che i piloni che reggono la cupola si fossero indeboliti, quel luogo appunto di esso pilone, ov' è la nicchia che verrebbe in tal caso considerato per il più debole, sarebbe stato quello che avrebbe dato i primi segni del movimento; nè avrebbe la cosa avuto qui fine, perchè al primo movimento sarebbe succeduto l' altro della cupola: ma trovandosi per lo contrario in questo luogo il pilone salvo, intatto e a piombo; falso, vano e senza alcun fondamento di ragione era il concetto di coloro che volevano dire che il supposto

movimento della cupola avesse avuta sua cagione dal vano della nicchia; anzi aggiungeva il Rossi che supposta la costruzione di questa fabbrica nel modo che siamo venuti descrivendo, e come lo manifestano le piante che si sono cavate della basilica, quando avesse voluto l'architetto che la ordinò fare quattro finestroni di forma eguale e quattro tondi de' petti ove sono i quattro evangelisti di mosaico, ogni volta che egli gli avesse aperti nel tempo che si fece la fabbrica degli arconi, e gli avesse voltati a uso di buoni archi in modo che avesser potuto fare contrasto co' quattro arconi della chiesa, non è chi dubiti in termini di buona e soda architettura, che questi avrebbero avuta lor grande fortezza e solidità, e non avrebbe ciò potuto cagionare movimento alcuno; tanto più che sopra i medesimi occhi non avrebbe posato altro muro che quello dell' altezza del piedestallo del tamburo essendovi poi il vano continuo degli sfondati fra le colonne, seguendone anche l' altro del vano del finestrone in mezzo dell' occhio, e sopra di esso a piombo fra i pilastroni che posano sopra i petti della cupola. E chi è che non conosca che la maggior parte delle fabbriche delle cupole vengono a posare sopra i quattro arconi che formano croce e nave alle chiese, e che sotto i medesimi arconi non v'è muro di sorta alcuna, ma è tutto vano, e pure si reggono e stanno salde le fabbriche? Ond' è che si puote affermare per vero che nè porte, nè nicchie di sotto ove si veggono gl' incavi dei piloni possono mai per se stesse cagionare alcun movimento alla cupola riducendosi tutta la forza sopra i quattro petti che fanno serragli e rinfianchi fra l' uno e l' altro degli arconi. Questo discorso del Rossi può servire di norma per andar cauti a giudicare di tal sorta di dispute (1). Cionnondimeno passati alcuni anni dopo che la sentenza del Rossi aveva calmati gli spiriti, tornandosi a vedere che le antiche crepolature si erano allargate e che un pilastro del tamburo che sostiene l' arco della porticella era sgranato e rotto, tornaronsi a diffondere per tutta Roma le voci che S. Pietro Vaticano rovinava e che sostandosi a ripararlo correva pericolo che la cupola scendesse in chiesa a ringraziare le fondamenta che l'avevano retta per tanti anni. Eccoci di nuovo che il Papa intimorito raduna a se dinanzi

architetti, ingegneri, matematici, che del loro consiglio lo confortino, e risolvano il da farsi perchè quelle voci si dileguassero. Ma accade sovente che molti i quali le medesime arti professano non si trovino che assai di rado concordi nelle idee, per cui dalle dispute che nascono dove si spera di avere lumi non si colgono che incertezze: perlochè si è finalmente costretti di rimettere il tutto al giudizio di pochi, quando non sia talvolta da anteporsi quello di un solo, se onesto e valoroso. Ciò che diciamo in genere, accadde ancora nel caso presente. Fu scelto a dileguare tutte le dispute il Poleni matematico di gran fama, che da Padova, dove insegnava, si condusse a Roma ed ebbe tale e tanto potere sull' animo di tutti que' dotti che circondavano il Papa da convincerli essi e lui, al pari di quello che aveva fatto il Rossi, dell' insussistenza di tutti que' timori, e le ragioni da lui sviluppate aggiunsero peso alla storia che era stata già scritta da Carlo Fontana di tutte le vicende che avea subìto la fabbrica della cupola, per cui descritta la maniera colla quale era stata innalzata, resa chiara la solidità delle fondamenta risultarono insussistenti i timori apparsi di sua caduta, e com' essi si fossero ridotti a nulla per i giudizi di architetti sciolti da prevenzioni che avevano saputo restituire nel popolo quella calma ch' altri gli avevano turbata.

Si venne con quest' opera a togliere di mezzo il pericolo che si rinnovassero colle voci le controversie antiche, e da quell' epoca in poi reggendo incolume da ogni pericolo e offesa, torreggia sopra tutta Roma la gran cupola di S. Pietro in Vaticano, come la mente di Michelangelo l' aveva concetta (2).

Quindi la colossale impresa assunta da Paolo V, e seguita dai Pontefici che vennero dopo di lui, diede un grandissimo impulso a tutta la capitale per seguirne l' esempio. E per comprendere come ciò avvenisse d' uopo è por mente alla condizione di que' tempi, i quali differivano non poco dai nostri.

Nel secolo XIII noi vedemmo in ciascun luogo farsi pompa di splendidezza nelle costruzioni delle cattedrali, come ne' secoli antecedenti erasi spiegato un eguale splendore nei monasteri, lo spirito religioso dei popoli si riuniva a que' tempi intorno ai monaci ed ai vescovi, con che veniva ad acquistarsi

ad essi ed ampiezza di autorità, e ricchezza di modi. Ma nel seicento disgraziatamente lo spirito religioso era venuto scemando nei popoli. Il pontificato solamente serbò tutta la sua pristina dignità, ma crebbe d' importanza concentrandosi in esso buona parte di quell' autorità, che andavano perdendo i vescovi ed i monaci. La potenza e la ricchezza del Pontefice riverberava nella corte, e nel parentado; ed infatti veggiamo che i più grandi edifizi, i quali allora s' innalzarono, appartengono ai Lodovisi, ai Farnesi, ai Barberini, ai Panfili, ai Chigi. Le famiglie ond' erano eletti i papi venendo con ciò ed in conseguenza di ciò in un lustro nuovo alla maggior parte di loro ne facevano mostra, e si studiavano di perpetuarla agli avvenire con opere degne della principesca loro condizione. Gareggiavano con esse le altre nobili famiglie, e perchè allora non era il ceto cittadino, e le ricchezze si accumulavano in pochi, abbondavano i modi di poter soddisfare a quelle loro ambizioni. La dominazione straniera aveva tolto alle nostre grandi famiglie quell' importanza civile e militare della quale avevano in altri tempi goduto, però non rimaneva loro a primeggiare, se non nello sfarzo dei palazzi, e delle splendide e sontuose rappresentanze. Onde avveniva che in ciò impiegassero tutti i loro mezzi che non erano consunti come al presente da molli agiatezze, da insulse gale, da vani diletti, e da tutti i capricci della mutabile moda. Non solamente rivaleggiavano nella vastità delle opere, ma anche nella ricchezza degli ornamenti, secondo il gusto di que' dì, ne' quali un lusso soverchio avea fatto smarrire il giudizio e il senso della vera eleganza. La bellezza architettonica perduta la reale sua norma, si giudicava dalla fama dell' architetto, che aveva dato il disegno; per cui una gara comune di valersi ciascuno di quelli a cui, piucchè il merito, la fortuna aveva procacciato nominanza. Carlo Maderno, Lorenzo Bernini e Francesco Boromini, siccome quelli i cui nomi andavano per le bocche di tutti, erano altresì gli architetti prescelti a dirigere i grandi edifizi, che con S. Pietro sorgevano in Roma.

Il Maderno pel primo trovò, come già si disse, nel papa, e nella nobiltà romana tutta quella protezione che si doveva aspettare dopo l' esito favorevole ottenuto dai lavori da lui diretti

in S. Pietro. Sicchè le opere che gli si confidarono in Roma e nello stato furono moltissime, e fra le altre noteremo, come essendo restata imperfetta per la morte di Francesco da Volterra la chiesa di S. Giacomo contigua all' ospedale degli incurabili innalzatasi con enormi spese nell' iniziarsi del 1600 dal Cardinale Anton Maria Salviati, il Maderno la compì dalla cornice in su, ed è suo il coro e l' altare; e compiè pure la facciata di soda e maestosa maniera secondo che dicono il Pascoli ed il Baglioni, ai quali risponde acerbamente il Milizia, asserendo che il Maderno, *neppure in quest' opera seppe evitare gli abusi ne' quali fu solito cadere* (3). Con molta maggiore severità lo riprende poi per la facciata della chiesa di S. Susanna, che ammodernò d' ordine del Cardinale Rusticucci, dove fra gli altri difetti non tollera, che sul frontispizio posi il balaustrato. Il Baglioni emenda l' errore, nel quale era caduto il Pascoli, ed afferma essere la facciata disegno di Giovanni Battista Soria, per cui il biasimo del Milizia, sopra questo ricade (4). Biasimo dal quale non va esente nemmeno nell' altra facciata della vicina chiesa della Vittoria, fatta innalzare dal Card. Scipione Borghese per compensare i Frati Carmelitani Scalzi della famosa statua dell' Ermafrodita, scoperta nel cavare le fondamenta del nuovo tempio (5), alla costruzione interna del quale aveva presieduto Carlo Maderno. La ricchezza e preziosità dei marmi che furono impiegati nelle pareti, ed in tutte le altre parti che lo compongono, richiamano quell' attenzione, che forse stata sarebbe diretta alla sua architettura, se disegnato con maggior correzione ed eleganza di quello che non appare.

È parimenti opera del Maderno il restauro della chiesa di S. Lucia in Selce, non che di molte altre, delle quali si è tenuto discorso dove il ragionamento lo richiedeva, come si fece pure parlando dei palazzi, ai quali aggiungeremo i due degli Strozzi (già dei Rustici) e degli Accoramboni (prima dei Rusticucci) (6).

La parte nella quale il valore del Maderno maggiormente splende è l' ordine interno delle fabbriche, imitando nell' esterno la grandiosità dell' Ammanato, se pure non cade qualche volta più di lui nel massiccio. Dicemmo che a quest' architetto

attribuirono alcuni illustratori dei romani edifizi il disegno del palazzo Mattei, appunto perchè vi rincontrarono una certa tal quale analogia collo stile del fiorentino architetto. Ma il fatto è che al Maderno non fu dato altro incarico che di compirlo, ed egli non si scostò punto dal primo disegno, opera indubitatamente allogata a Bartolomeo Ammanato (7). Ma tutto bene si spiega considerando, che le tradizioni della scuola fiorentina non andarono mai interamente smarrite in Roma neppur dopo il Maderno. Imperocchè anche Lorenzo Bernini, sebbene credasi che si studiasse di uscirne, non pertanto nelle opere sue manifesta alcunchè del severo e del grave di quella scuola. Noi non lo indagheremo dove il suo genio lo ha fatto travolare, ma è bensì chiara quest' imitazione in alcuni edifizi dove le interne disposizioni non ammettono un' esterior pompa di ornati, o l' adempimento di alcuni precetti architettonici non consentivano l' intrusione di certe novità permesse solo quando la parte ornamentale disconosce qualunque apparente indicazione di solidità. Appartiene a questo genere il palazzo disegnato dal Bernini pel principe Lodovisi, che poi da lui venduto nel 1650 al Pontefice Innocenzo X prese il nome di curia Innocenziana dall' ufficio al quale venne destinato. Nella facciata alla quale unicamente attese il Bernini sono chiare le analogie che s' incontrano colle opere dell' Ammanato, di Baccio d' Agnolo e del Buontalenti, e niuno dirà certamente che per essa i rapporti delle scuole toscane e romane si siano abbandonati con l' innestarsi di un nuovo stile che senza quasi avvedersene il Bernini promoveva (8). E se così non fosse diviene inesplicabile l' amore e lo studio che si faceva dell' antico. Quando l' Alberti, Bramante, S. Gallo impresero a studiarlo, senza però servilmente copiarlo, i loro edifizi parlavano alla mente di tutti, e chiaro addimostravano che all' antico l' architetto era stato ragionevolmente ossequioso. Ma negli architetti del secolo decimo settimo scorgesi tutt' all' opposto, che quantunque solleciti quanto i primi che i precetti vitruviani non fallissero negli ordini, nel resto avevano scosso ogni freno senza punto considerare che dove mancano le linee rette, le serpeggianti, anche apparenti, tolgono all' edifizio l' indispensabile aspetto di solidità. E bastava

loro che gli ornamenti spaziassero in guisa da non lasciare mai vacuo o riposo agli occhi, purchè il loro nome salisse in fama più per la potenza dell' immaginazione, che non per un disegno, che rilevasse la rettitudine del pensiere, e la forza della dottrina.

Come era stato di Michelangelo, che favorito dal Cielo di un genio sovrumano superò tutte quelle difficoltà le quali avevano impedita quella medesima larghezza di disegno da lui seguita, conservando egli nelle parti architettoniche ossequio ai precetti e rispetto alle tradizioni antiche, tanto da non potersi certamente censurare, ha nondimeno saputo dare agli edifizi una tale apparenza di novità da sembrare che portino in fronte scritto il suo nome: così quelli innalzati dal Bernini hanno un' impronta tutta loro, e non evvi a Roma chi non li distingua dalle opere degli imitatori. Colla differenza però, che se Michelangelo per seguire il grandioso, non fece che allargare la sua maniera, Bernini non pago di ciò intese anche ad ornare i palazzi oltre quanto consentiva il bisogno, forse senza riflettere che eccedendo nelle parti ornamentali avviene poi che per la confusione che se ne ingenera le masse rimpiccioliscono. Avvertito questo difetto troppo chiaro nel Bernini (giova ripeterlo) diremo che dopo Michelangelo non ha avuto l' Italia architetto che lo superi nell' attrattiva e incantesimo di tutte quelle altre parti che costituiscono l' uomo di grandissimo genio e di una rara dottrina artistica. La scala regia ed il portico intorno alla piazza di S. Pietro, sono due opere da rendere immortale il nome di un architetto, qualunque sia l' età nella quale è vissuto. Considerate le estreme difficoltà che gli si affacciavano per le posizioni in cui dovevano essere innalzati ambedue questi edifizii e l' effetto veramente meraviglioso che producono, bisogna confessare esser egli stato degno di tutti quegli onori che gli prodigarono i principi di quell' epoca.

Sarebbe tempo e opera perduta il venire esaminando tutte le parti delle fabbriche innalzate nel secolo XVII, colla medesima minutezza che usa farsi in un giudizio di concorso accademico. Bisogna vederli nel loro insieme ed al Bernini così considerato non potrà mai venir meno la fama che godeva superiormente a tutti i suoi coetanei.

Feriva essa l' orgoglio di Francesco Boromini il quale, soffocato ogni sentimento di gratitudine verso Lorenzo, non si limitava ad abbassarne il valore, ma l' invidia lo spingeva a contrastargli il primato nello stile architettonico da lui introdotto. Che se in questa gara il Boromini avesse soltanto cercato di correggere o di moderare i difetti dell' emulo, che col suo stile sbrigliato inclinava all' eccessivo manierismo, non solo lodevole sarebbe stato il pensiere, ma gliene saremmo stati grati come ad uomo che tentava ritornare l' architettura allo stato nel quale l' avevano lasciata l' Alberti, il Bramante, il S. Gallo; ma Francesco mirava all' opposto ad allentare il freno oltre quello che l' avesse rallentato Lorenzo. Per la qual cosa collo scostarsi che faceva dall' imitazione dell' antico per seguire il moderno fantastico andavasi perdendo il gusto del vero bello, non restando nei non illusi altra speranza che nel vieto adagio, che gli estremi non duran mai. Quest' eccesso di delirio aveva toccato l' apice nelle chiese di S. Ivo e di S. Carlo alle quattro fontane innalzate con disegno del Boromini, ambedue i quali edifizi a quei dì si consideravano come veri prodigi (9). Tale era infatti la condizione delle arti a quei tempi che il capriccio e la bizzarria erano i titoli coi quali gli artisti potevano aspirare a goder fama, e colla fama accrescere il numero delle loro opere. Lasciamo da parte tutte le fabbriche che cominciate da altri architetti ebbero dal Boromini l' ultima mano, come l' interno colla cupola della chiesa di S. Andrea delle Fratte (10), la chiesa di N. D. de' Setti Dolori, la casa ed oratorio dei PP. di S. Maria in Vallicella (11), le facciate del palazzo Falconieri, del Collegio di Propaganda, e quella finalmente di S. Agnese in piazza Navona più lodevole di tutte; per parlare unicamente della basilica di S. Giovanni Laterano, la quale fu da Francesco condotta nella maniera che oggidì si vede.

Non eravi fra le romane basiliche altra che meritasse più pronto restauro della Lateranense, tanto era decaduta per edacità di tempo e per non essersi mai indotti prima d' ora i Pontefici a restaurarla compiutamente. Di che fa chiara prova una lettera scritta a Papa Urbano V dal Petrarca, ove lo supplica a mettervi riparo. Alla quale rispondendo il Pontefice partecipava

il 7 di dicembre dell' anno 1369 alla Signoria di Firenze (ad insinuazione della quale scrisse il Petrarca) di avere a ciò incaricato Giovanni Stefano da Siena perchè da Orvieto, dove si trovava capo mastro del duomo, si recasse a Roma. Se non che queste prime restaurazioni riuscirono così insufficienti, che neppure le opere successivamente ordinate da Martino V parvero idonee a soddisfare tutti i desiderii manifestati ai tempi di Urbano. Il Rasponi (12) infatti si restringe a dire che Martino ordinò il ricco pavimento, e fece costruire il soffitto con legno intagliato, incaricando Gentile da Fabriano, e Pietro da Pisa delle pitture delle pareti. Le quali opere per altro, o fossero poco stabili o rovinate dal tempo, fatto è che i Pontefici succedutisi non fecero che emularsi fra loro nello ammodernare ed abbellire con ogni più ricercato ornamento la madre di tutte le chiese.

Al Boromini prescelto fra tutti i suoi coetanei, in quest' opera, fu ordinato di non uscire dalla pianta antica, e per quanto fossero grandi gli ostacoli che tale prescrizione inchiudeva, aprì egli la gran nave terminandola elitticamente all' ingresso. Nei larghi piloni furono aperte delle nicchie ornate di colonne di verde antico con corona al cornicione, la di cui inventiva quant'è ingegnosa, altrettanto sono irregolari e bizzarri i profili, smodate le centinature, ed insoffribili le mensole che invece di piedestalli sostengono le colonne. Sebbene tali difetti sono da tutti avvertiti, nondimeno è d' uopo confessare trovarsi la nave egregiamente ornata negli intercolunnii, superiormente alla quale ha l' architetto soppressa gran parte della cornice.

Se al Boromini fosse stata data maggior libertà di scostarsi dalle linee sulle quali era stata tracciata l' antica basilica, niente di più probabile che l' edifizio fosse riuscito anche più lodevole. Ma simili restrizioni sono sempre state dannose, e molti architetti di questo secolo dovettero necessariamente seguire un sistema precettivo, quasi universale nel convertire le opere antiche in moderne. Eran esse in origine gotiche, e siccome quel tipo non ammetteva che una pianta quadrilatera inclinata a maggior lunghezza che larghezza, così il conciliare questo tipo alle concezioni architettoniche presenti offriva tali e tante difficoltà

che le chiese, così convertite, per vero dire assomigliano a *cannocchiali.*

Non diremo che queste viste di economia vadano disprezzate, ma in opere di arte bisogna sopratutto aver l'occhio alle ragioni supreme delle medesime; le quali racchiudono singolarmente una perfetta corrispondenza di parti. E quando lo stile architettonico volgeva al largo, al grande, al magnifico, non poteva più consentire che lo spazio non vi si uniformasse. Per cui si giudica con poca rettitudine dello stile seguito dai Boromineschi, dove lo spazio non consenta loro tale armonia delle parti richiesta dalla larghezza delle masse, dal libero spiegarsi di que' svolazzi, di que' cartocci, di quelle sporgenti volute, che sono un' indicazione parlante del gusto che dominava. La qual cosa ci ha vieppiù confermati nell' opinione che il giudizio nostro in fatto di architettura dev' essere guidato dalle condizioni particolari in che si può essere trovato l' artista. Laonde allorquando i Boromineschi operarono in ispazi convenevoli alla loro larga maniera architettonica, seppur mancò alle loro opere la semplicità e la castigata eleganza dei buoni tempi, almeno la grandiosa armonia dei loro edifizi fu universalmente applaudita. E questo discorso abbracciando la generalità degli architetti del secolo XVII non esclude certamente il Boromini il quale nemmeno potè troppo innalzarsi dalla volgare schiera stante le condizioni speciali in cui, come dicemmo, si trovò nell' erezione della basilica Lateranense.

Sollevasi però il Boromini fra la turba de' suoi coetanei per un ingegno tanto maggiore, nel quale emulava il Bernini, e superava di gran lunga il Maderno. Il maggior difetto dal quale non potrà mai scusarsi sarà sempre di non avere ben compresa l' essenza dell' arte ch' egli professava, allorchè adottò quel suo modo ondulato, quella sua voglia di ornare tanto aliena dalla semplicità che è la base della bellezza e diede libero campo alla sua fantasia di usare cartocci, colonne annicchiate, frontoni rotti, e qualunque altra stravaganza che gli venne in capo. Il Milizia però severo più di quanti hanno parlato delle opere di quest' architetto riflettendo a tutte le circostanze che hanno influito ad universalizzare questo stile, ha dovuto confessare, che in

mezzo a tutte le stravaganze nelle quali è caduto il Boromini vi si scopre sempre un non so che di grande, di armonioso, di scelto che fa conoscere il suo sublime ingegno; per cui conchiude che se questo genio avesse penetrato nelle vere esigenze dell' architettura, se si fosse dato ad emendarne gli abusi non veduti da tanti perspicaci valentuomini accecati dall' abitudine; se fosse andato in cerca delle vere proporzioni ancora ignote secondo i diversi caratteri degli edifizi, ed a migliorare i membri degli ordini che sono suscettibili di perfezionamento, allora avrebbe scoperte novità profittevoli ai futuri, ed avrebbe eziandio superati tutti i più cospicui suoi antecessori, non eccettuato il Bernini. Egli sbagliò strada, e fu cagione che il volgo degli architetti sorpresi dal falso bagliore seguisse la sua maniera tanto più goffamente, quanto sono stati a lui inferiori di genio.

Non affermeremo che in questo novero siano da comprendersi i Rainaldi i nomi dei quali, come non giungeranno nuovi ai nostri lettori per le opere di loro descritte, così non lo saranno vedendoli frequentemente citati nelle guide di Roma e di molte altre città d' Italia; ma non sono certamente tali da paragonarsi ai tre de' quali abbiamo fin qua ragionato.

Girolamo vissuto fin oltre la metà del secolo XVII, dal di cui stipite discendono il figlio Carlo ed i consanguinei Adriano, Domizio e Giovanni, seguì uno stile che partecipando del Michelangelesco dà nel manierismo e racchiude molti di que' difetti che si resero quasi generali in tutti gli edifizi innalzati in Roma in un' epoca come questa così infelice per le arti.

Ne reca chiara fede il palazzo Panfili a Piazza Navona. *L' edifizio è grande*, dice il nostro Milizia, *ma l' architettura di Girolamo non esce dalla mediocrità* (13). Nella chiesa di Sant' Agnese egli sarebbe riuscito molto meglio che nel palazzo, se il Pontefice Innocenzo preso da gelosia che l' architetto seguisse piuttosto i consigli del Cardinal nepote che i suoi, non fosse venuto nella risoluzione di ordinare che abbandonasse quell' opera per farla poi compire dal Boromini, al quale allogò, come si è narrato, anche la facciata.

Onde a cagione di tale sfregio divenuto a Girolamo ingrato il soggiorno di Roma se ne partì e per l' Italia pellegrinando

ebbe occasione di farsi noto alle corti di Modena e di Parma nelle quali città innalzando grandi moli si procacciò larga fortuna e in questi due principati non riuscì meno chiaro per le opere di fortificazione e per i ponti da lui eretti in alcuni punti dei pontificii dominii: celebratissimo, dice il Baldinucci (14) fra tutti, quello sopra la Nera a Terni.

Carlo all' opposto molto più antiveggente del padre trovò in Roma tali e tante protezioni e lavori da non uscirne che ben di rado. Le chiese ed i palazzi che con suo disegno s' innalzarono superano gli eretti dal Maderno e dal Bernini.

Il Cardinale Alfonso Gesualdo di Napoli aveva allogato all' architetto Pietro Paolo Olivieri (e non al Teatino Grimaldi come erroneamente ha creduto il napoletano Dominici) il disegno della gran chiesa di S. Andrea della valle che incominciata ad innalzarsi nel 1591 a croce latina, ad una gran navata con cappelle sfondate e coro elittico, morendo il Cardinale era restata imperfetta. Mal soffrendosi dai cittadini che un concetto così vasto e magnifico qual era questo dell' Olivieri non toccasse il suo termine, alcuni molto si diedero a supplicare il Cardinale Alessandro Peretti perchè vi provvedesse. Corrispondendo questi al generale desiderio si volse primieramente a Carlo Maderno perchè proseguendo l' interrotto edifizio nel più breve termine possibile lo conducesse a compimento.

Soddisfatto il Maderno all' incarico ricevuto, desideravasi che la facciata la quale era ancora da innalzarsi non fosse inferiore all' interno. Nè la morte del Cardinale Alessandro recava ostacolo all' impresa, imperocchè l' altro Cardinale Francesco Peretti che gli sopravviveva dichiaravasi pronto ad ogni spesa occorrente. E col dar egli l' incarico del disegno a Carlo Rainaldi appagava i voti dei romani che tenevano quest' architetto in grandissima stima. Ma benchè il Rainaldi si studiasse di non demeritarla, venne il tempo in cui la critica non si tacque. Si biasimava d' aver egli divisa la facciata in due piani quando uno solo ne ha l' interno, e l' abuso che fatto aveva di colonne e di cornici angolari stranamente frastagliate.

Il qual genere decorativo trae principalmente sua origine dalla sazietà venuta negli animi dal continuo ripetere i meandri

e i simboli architettonici degli antichi; oltredichè il lusso cresciuto a dismisura nelle classi patrizie, e quindi l'ardente bisogno di trovar modo di sfoggiarne tutte le più abbarbaglianti pompe, furono cause efficaci a togliere passo passo gli ornatisti dalle corrette severità dell'ornato romano, poi a trascinarli verso i più fantastici voli dell'immaginazione e verso il più attorcigliato trabalzare di forme che potesse da umane menti inventarsi. Ma ragionando della facciata di S. Andrea non intendiamo di offrire in essa un esempio perfetto della condizione nella quale era la parte decorativa nell'epoca che trascorriamo, che sebbene anche questa sia di uno stile alquanto bislacco, non tocca però quell'apice di barocchismo di cui si occupa il nostro discorso. Perchè il Rainaldi non v'introdusse colonne che or sorgono da un gruppo di fiori, or da due ali d'angeli, or serpeggiano a guisa di fiamme. Le cornici non ondeggiano in questa facciata balzellando come i flutti del mare. Le mensole non sbucano per ogni canto quando inghirlandate di traboccanti fiorami, quando convertite in difformi visacci, quando guizzanti a mo' di saette. Gli archi non si ritorcono per mille curve agitate quasi fossero per terremoto sconvolti; le linee rette non vi sono tutte scomparse per farvi rimanere padrone e tiranne le curve attortigliantesi entro a vortici ghiribizzosi di spire e di elissi.

La facciata di S. Andrea finalmente non presenta tutto questo, ma ciò non toglie che essa non accenni di esser sorta in un'epoca nella quale l'ornamentalismo volgeva interamente a questi eccessi.

Non diremo neppure che li toccassero tutti gli architetti de' quali abbiamo fin qui discorso, ma è certo altresì che dove più dove meno questo delirio si era reso generale non restringendosi ai soli membri architettonici. Chè si estendeva altresì ai mobili ricchissimi delle stanze, agli arredi del sacerdozio, ai paramenti d'altare, al vasellame dei sontuosi banchetti, ogni arnese insomma destinato a pubblica appariscenza andava coperto di cartellami, di volute, di ghirigori, di strambissimi aggiramenti di capriccioso fogliame.

Tutto questo derivava (lo ripeteremo) dalla stanchezza prodotta da un' imitazione precettiva soverchiamente servile e tutta modellata sull' antico. Mentre invece quando la parte ornativa degli edifizii stette nei termini del ragionevole, o non apparve essa che qual semplice imitazione della natura, ovvero rappresentò misteri e simboli secondo l' uso religioso di tutti i tempi. Così il medio evo adottò il suo ornamentalismo prendendo a copiare i vegetabili indigeni, e meno ricerchi, attribuendo loro un senso mistico religioso.

Ma al cangiare dei tempi anche la parte decorativa cangiò d' aspetto e come lo stile greco romano si vide subentrare all' arco acuto negl' edifizi, così negli ornamenti. Non si durò gran pezza a seguire questo stile che per le ragioni anzidette scomparve per dar luogo al barocco. Ma Roma benchè fosse stata delle prime città ad adottare il nuovo stile al punto che dal Boromini prese esso per antonomasia il nome di *borominesco*, non applaudiva per altro a tutte quelle eccessive stravaganze che altrove si portavano alle stelle. Essa certamente non avrebbe tollerati i deliri architettonici prodotti dal Teatino Guarini a Torino, ed a Napoli da architetti della medesima risma.

Il Rainaldi, per esempio, se eccedeva in barocchismo nella facciata della chiesa dei frati Agostiniani scalzi di Gesù Maria, seppe anche moderarsi nelle altre di S. Maria in Campitelli e di S. Girolamo della Carità (15), alla qual temperanza non si acconciava il Guarini travolando sempre nell' immaginativa.

Arroge che se il Rainaldi si manifesta aderente a questo stile nelle facciate delle chiese, apparisce castigato (per quanto lo comportava l' epoca) nei disegni del palazzo Verospi, avendone seguito il concetto Onorio Longhi che lo condusse a compimento e nell' altro da lui disegnato pel Duca di Nivers pertinente ora al Duca Salviati.

Laonde questo suo alternare di stile manifesta più inclinar egli a transizione che a seguire francamente una maniera ch' egli è persuaso non essere la migliore. Condizione che se era rara in que' tempi lo è forse meno nei nostri, ciò che ci può dare argomento a qualche utile e curiosa ricerca.

Imperocchè se il sistema ornamentale del secolo decimo ottavo prende la sua origine dalle cagioni superiormente esposte, cade spontaneo il domandare a noi stessi, se nel decimo nono sia miglior partito appigliarsi ad imitare lo stile decorativo classico greco-romano, oppure adottarsene un altro?

Non vorremo per altro noi disputare se il sistema decorativo tanto in voga oggidì, volgarmente detto a *rococò*, sia per essere duraturo. Forse in questa fase non dureremo tanto, quanto il fanciullo a trovar gradevole un suo balocco. Ma va piuttosto riflettuto che con l' esserci studiati a trovar forme docilissime in alcuni materiali che una volta, o mancando, o se conosciuti non erano coltivati, siamo noi in obbligo di foggiarli elegantemente a tutti gli usi che le consuetudini presenti esigono.

Il ferro, per esempio, fuso o battuto chiede un' eleganza nelle sottili ed agili sue fregiature che non potrebbe ottenersi nella pietra e nel legno. Per cui avuto riguardo a questa, e ad altre scoperte, va tenuta di mira la parte ornamentale, la quale come deve adagiarsi al buon gusto, lo deve altresì alla qualità della materia. Se dunque la cosa è come noi la discorriamo quale più fecondo campo non offrirebbero all' immaginazione del decoratore, di quelle gioconde essenze della letizia « che sono i fiori? » Egli (lo diremo facendo eco a ciò che dichiarava il segretario dell' I. e R. Accademia di B. A. di Venezia in un suo discorso pronunziato nella pubblica radunanza del 1853); « potrebbe intrecciar fra loro con ammirabile accordo di tinte » quelli dei prati e dei colli nostri, cogli altri sboccianti sotto » più affocati soli, e quindi con libera fantasia contesserne insieme gruppi e ghirlande ». Come acquisterebbero così festante ilarità i luoghi di pubblico ritrovo, come si abbellirebbero gli appartamenti destinati alle agiatezze del dovizioso, se i tanti gentili esemplari che ci offre natura fossero ispirazione ai fregi delle supellettili non soltanto, ma di tutte le linee architettoniche.

Ma dovendosi d' altronde da queste linee cavare un partito analogo alla rappresentanza alla quale deve essere destinato l' edifizio, anche la corrispondenza degli ornati deve osservarsi. Così come si avranno questi insignificanti imitando i greci e i

romani, all' opposto se da loro come dall' insieme avremo un' idea precisa dell' uso a cui servir deve l' edifizio, il concetto non può a meno di non riuscire in tutte le parti di cui si compone lodevole. In quella medesima guisa che i candelabri, le mitre e i triregni, le lampade faranno conoscere che l' edifizio è sacro agli uffici di religione; i teschi umani, le tibie l' ellera, il cipresso, esprimeranno i luoghi sepolcrali; gli elmi, gli scudi, le corazze, le spade orneranno a maraviglia gli archi trionfali, gli arsenali, le case militari; le maschere, i coturni, gl' istrumenti musicali saranno propri della facciata d' un teatro; le scuri, le bilancie, le catene renderanno più terribili i tribunali; le figure geometriche, le sfere, le seste, le squadre, i libri indicheranno che l' edifizio è sacro alla pubblica istruzione e così progredendo con assiduo studio e retto discernimento si sarà trovato il conveniente significato decorativo d' ogni monumento. Per cui scorgendosi poco o nulla curata questa convenienza ornamentale nel secolo decimo settimo, e in gran parte dell' ottavo, agevole se ne offrirà al pensiere la cagione, dandoci ad esaminare come l' origine di questo cangiamento architettonico corrispondeva alle condizioni in cui lo spirito degli italiani era stato travolto dopo le ultime dominazioni straniere. Col dirsi da noi che questo stile ornamentale pervenne da stanchezza e da sazietà del precedente non abbiamo inteso che toccare ad una delle cagioni superficiali, ma havvene un' altra molto più importante e sostanziale, la quale ci scopre come le forme grandiose e magnifiche di questo stile corrispondono perfettamente e spiegano lo stato nel quale si governava l' Italia dalla metà del cinquecento a tutto il secolo decimo settimo. Le idee dominanti nel quattrocento furono indipendenza e dignità, quelle dell' epoca che si trascorre indicano una servilità che non ebbe più freno. Come alle severe vesti degli antichi italiani vennero sostituiti i giubboncelli alla spagnuola colle stringhette e fettuccie annodate e da fregi attraversate; come ai titoli di Messere e di Signore venne surrogato il Don; così alla nobiltà patrizia priva di titoli, ma illustre per vera potenza e gloria sottentrò una nuova e feudale; al vivo amor di patria succedette l' individuale punto d' onore; all' ambizione, la vanità o l' avarizia;

ai combattimenti il duello. Così domandiamo pure a noi stessi come sia da aspettarsi che l' architettura si rimanesse irremovibile in tale e tanta sovversione di principii? Come sarebbe follìa immaginarlo, così lo è il biasimare sotto certi determinati rapporti il volgere che fece quest' arte ad un indirizzo del tutto opposto al precedente. Ed è da ciò che ragionandosi ora degli edifizi innalzati in Roma nel secolo XVII il giudizio da pronunciarsene non dee già partire dal confronto che può farsi cogli innalzati innanzi, ma dall' esame del loro insieme in ordine sempre alle condizioni in cui si trovava Roma a paragone di tutte le altre capitali d' Italia. Per la qual cosa se gli architetti romani non sono caduti in tutti quegli eccessi, onde biasimandoli in altri abbiam tenuto lungo discorso, è a considerarsi che Roma accolse tali novità con maggiore riserbo dei Milanesi e dei Napoletani, non solo perchè meno servile alle consuetudini dagli Spagnuoli introdotte, ma perchè avendo sott' occhio tanti monumenti antichi pregevoli per moli e per eleganza gli architetti non ebbero animo sì ardito da scostarsene, mentre gli altri poco meno che privi di modelli creando del proprio sotto pessime influenze lo hanno dato a conoscere anche più chiaramente nelle intraprese concezioni.

Lo che meglio che toccare le generali si ravvisa distinguendo gli edifizi innalzati a Roma dagli altri eretti nelle anzidette città. Perciocchè progredendo a descriverli, diremo poco scostarsi il Fontana dallo stile degli architetti de' quali abbiamo fin qua citate le opere.

Accoppiava egli al pratico esercizio tanta dottrina che le opere da lui pubblicate si avevano dagli studiosi in grandissima stima. Ci asteniamo dal ripetere che nella sua storia della basilica Vaticana scritta onde far tacere i critici e calmare i pusillanimi, raggiunse in parte l' esito al quale aspirava, di togliere cioè il divulgatosi timore che la cupola fosse per crollare: per dire piuttosto essere sua l' idea di uniformare alla grandiosità e magnificenza della basilica la strada che a lei conduce, la quale benchè bellissima, per lo spendio che richiedeva non venne attuata.

Ma la rinomanza del Fontana non si restringeva alle semplici teorie ma estendevasi ad un pratico esercizio, reso sempre maggiore dalle numerose commissioni che riceveva. Clemente XI a lui confidava la costruzione dei granai a Termini, fabbrica vasta e severa quale era richiesta dal soggetto. Nè a tal risoluzione il Papa si sarebbe condotto se il Fontana non si fosse fatto conoscere per l' architetto che era nel vastissimo ospizio di S. Michele a Ripa. L' origine del quale rimonta all' epoca nella quale viveva Tommaso Odescalchi, elemosiniere del Pontefice Innocenzo XI: acquistò poi grandi ampliazioni dal duodecimo Innocenzo, e finalmente da Clemente XI il quale ne portò l' estensione dalla parte del fiume a palmi 1560, dall' opposta a palmi 1450 e alla profondità di palmi 360.

Ogni volta che cadde in acconcio non si mancò mai da certi scrittori di citare questo istituto siccome quello che *ab antiquo* e per influsso diretto dello spirito cattolico racchiudeva già in se molte e importantissime parti di quei sistemi d' educazione popolare che si credono nati ieri, e tutto frutto dell' incivilimento moderno. L' architetto poi che lo innalzò, special lode seppesi meritare per aver saggiamente provveduto col suo disegno ai diversi bisogni delle varie classi che vi si doveano ricoverare.

Le opere murarie alle quali si attese erano in prima limitate e di molto minor conto delle ordinate poscia al Fontana, il quale le ordinò in guisa che le officine, le scuole pei fanciulli, le sale per gl' infermi, i luoghi di correzione per i meritevoli di castigo fossero tutti distinti ed ordinati di maniera che avendo tutte le classi luoghi comodi e separati furono eziandio tolti di mezzo tutti que' pericoli che s' incontrano diversamente comportandosi (16).

Moltissimo tempo dovè il Fontana impiegare in quest' opera, onde non dee recar meraviglia se quind' innanzi si occupò piuttosto in disegnar chiese che in costruzione di palagi; molto maggior assiduità e diligenza richiedendosi in disporre ed ordinare questi che quelle. Così è disegno del Fontana la chiesa di S. Nicola dei Lorenesi innalzata nel 1636 per munificenza del Pontefice Urbano VIII impiegandovi i travertini che avevano

appartenuto al circo Alessandrino. È parimente suo l'altro della facciata della chiesa di S. Maria dell' Umiltà, avendo condotto l' interno Paolo Marucelli. Sono pure di Carlo gli abbellimenti e restauri seguiti nelle chiese dei Ss. Faustino e Giovita, di S. Teodoro (17), di S. Margherita e di S. Marta.

Era questa l' epoca nella quale sembrava un dovere di cangiar d' aspetto a tutte le antiche chiese di Roma; sicchè gli architetti erano pressochè tutti intenti nel convertire a foggie moderne l' aspetto vetusto degli edifizi. Il Fontana seguì anch' esso l' andazzo generale; ma anzichè agli eccessi del Boromini il Fontana si attenne alle traccie gigantesche del Buonarotti: per la qual cosa le sue fabbriche sono abbastanza sobrie di ornamenti.

Gareggiava col Fontana Giovanni Antonio Rossi il quale sebbene ammaestrato nella prima età da un mediocre architetto, ebbe tanta potenza d' ingegno e risoluto volere da potersi affermare esser egli salito con questi mezzi in gran fama. Quando non si conservasse di sua invenzione in Roma che il solo palazzo Altieri basterebbe a giustificare l' opinione che vi godeva, ed altresì a spiegare da che è derivato il largo peculio che morendo dispose ad opere di pubbliche beneficenze.

Il modo con cui ha decorato nobilmente quest' architetto l' interno e l' esterno del palazzo allogatogli dal Cardinale Giambattista Altieri, e compiuto poi dall' altro Cardinal Paluzzo, poteva fornire comodi più che a solo principe.

Loda il Milizia la grandiosa divisione dei piani ed il compartimento delle finestre, notando però che a quelle del terzo piano potevano risparmiarsi i frontoni non tanto perchè non belli, ma perchè inutili, potendone surrogare l' ufficio il cornicione che gli è prossimo, gracili appariscono le due colonne ioniche che ornano la porta d' ingresso. Il cortile è un quadrato con loggie i di cui archi sono sostenuti da pilastri. Il disegno è piuttosto vago che magnifico per cui inconseguente alla severa esteriore gravità. La scala è grandiosa, bene illuminata, ma ristretta di tempo in tempo da pilastri che sostengono la volta; le balaustrate sono cadenti perchè seguitano il pendìo delle branche. E le porte che mettono agli appartamenti aperte nei

ripiani appaiono meschine rispetto al luogo ove debbono figurare. Non istà qui per altro il più grave difetto di quest' edifizio; ma piuttosto nella varietà dell' altezza fra la facciata che è di prospetto alla piazza del Gesù e le parti laterali; con sommo discapito di quell' unità che forma uno dei pregi più importanti dell' arte architettonica. Difetto tanto più notevole e condannabile in un edifizio isolato quale si è questo. Non staremo però qui ad indagare le ragioni di convenienza dalle quali ha dovuto dipartirsi il Rossi per aderire a delle altre a cui l' obbligarono gli ordinatori; e diremo invece doversi ritenere nel suo insieme il palazzo Altieri per la mole e la magnificenza con che si studiò di costruirlo, per una delle opere più maravigliose innalzate in Roma in quest' epoca. E dopo quest' opera di lui diviene inutile citarne altre di quest' architetto il quale riuscito in questa, era ben difficile gli si presentasse un' eguale occasione di far manifesta la sua valentìa. Chè di fatto il palazzo d' Aste passato poscia ai Rinuccini ed ora dei Buonaparte se è lodevole per la divisione dei piani e delle finestre non lo è poi altrettanto per i loro ornamenti troppo pesanti, per i frontispizi di figura troppo ricercata: il cantone riguardante il vicolo, tormentato da molte striscie di pilastrini sepolti l' un dentro l' altro; i pilastri rilegati alle due estremità magri; i membri sparsi pel basamento massicci; gli stipiti secchi alla porta; il cornicione troppo greve, e le finestre che sono tra i mensoloni compaiono ricavate a forza.

Taceremo della parte che ebbe il Rossi nel disegno del palazzo Bolognetti (ora Torlonia), avendovi operato in compagnia del Fontana, come non merita menzione l' altro degli Astalli che incontrasi sulla via che dal Gesù conduce al Campidoglio. Restarono prive di facciate le due chiese di S. Maria Maddalena e di S. Rocco condotte nel loro interno dal Rossi: molto più pregevoli per il savio compartimento, datogli da quest' architetto, che pel capriccioso diportarsi del Sardi nell' innalzare la facciata della prima, piena di risalti e scorniciamenti; perfetto esempio di ecceltismo quella dell' altra sorta nel 1830 con disegno del Cav. Valadier.

Descrivendo, o piuttosto brevemente citando le grandi moli innalzate nel secolo che si trascorre (che dal descriverle ci esime il lungo tempo che vi s' impiegherebbe e la cagione che all' argomento nostro non si addice di farlo se non dove l' ordine e la chiarezza lo richiede) ne abbiamo altresì attribuito il disegno ad architetti per la maggior parte nati fuori di Roma. La qual circostanza merita di essere diligentemente notata, facendosi per essa chiarissimo il fatto che architetti di qualsiasi scuola e paese condottisi a lavorare in Roma, raro è che ad una certa peculiare unità di stile non si acconciassero. E la ragione sta in un' imitazione pressochè universale, e diremmo irresistibile dell' antico; onde poi accade che i più strani capricci borromineschi nelle chiese, nei palagi, nei sepolcri, solo in Roma sono in gran parte corretti dalla grandezza delle proporzioni e dalla maestà dell' insieme. Se non che la corruzione del gusto non toccò il suo apice finchè la scoltura non s' intromise anche qui come parte principale delle opere architettoniche; inversione di parti delle più strane ed assurde, come può ad esempio vedersi nel palazzo innalzato dai Borghesi nella villa Pinciana disegnato da Giovanni Vansanzio fiammingo. Imperocchè le forme di quest' edifizio non mai avrebbero voluto quello sfoggio di scolture ond' è ridondante: sicchè quella euritmia e quella sobrietà di linee che è pur forza ammirare, contro il costume dell' epoca, in tal opera del Vansanzio vengono affatto deturpate e guaste dalle statue malamente aggruppate qua e là sparse bizzarramente (18).

Ma se in questo caso la corruzione del gusto si fece più chiara per colpa dello scultore che dell' architetto, in molti altri la bisogna andò diversamente. Il nome di Pietro Berrettini da Cortona è troppo noto per non esservi chi non sappia che la celebrità da lui acquistata in tutte le tre arti del disegno gli fruttò onorificenza e larghi premi dal patriziato romano e dalla corte di Luigi XIV in Francia. Pure incaricato dal Pontefice Alessandro VII di restaurare la chiesa della pace prese quest' occasione per aggiungere alla facciata un portico. Il quale se lodevole può dirsi per le sue colonne doriche architravate e gemellate ed altresì per la volta ornata con nobilissimo gusto

venne poi deturpato quasi senza avvedersene dal Berrettini spinto dalla voga innovatrice sovrapponendo al portico un frontone circolare inutile e goffo, come superflui sono que' risalti che ci poneva ai lati della porta principale. E che ciò sia vero lo manifesta vieppiù il modo con cui egli diportossi innalzando la crociata, la tribuna e la cupola della chiesa di S. Carlo al Corso, ove lasciato da parte il fasto apparente dell' epoca si tenne il Berrettini alla semplicità e sobrietà antica; il Milizia stesso non cessa di encomiarlo per avere saputo tenere ben distinti l' uno dall' altro i controforti di poco aggetto, e quindi nascosti in maniera che la cupola trionfi (19). E se le prodotte osservazioni non servissero a spiegare come certe differenze essenziali di stile architettonico erano assai comuni nell' epoca di cui parliamo, mal si potrebbe intendere come l' architetto di S. Carlo al Corso sia quel medesimo che innalzava quasi nel medesimo tempo la facciata della chiesa di S. Maria in Via Lata. Chè come nella prima lodasi la sua grandiosità congiunta ad una tal quale eleganza, nella seconda all' opposto rincontriamo nei due piani di cui è composta la facciata tanta goffaggine. Nell' inferiore un portichetto di colonne isolate ed architravate assai mal compartite poichè l' intercolonnio di mezzo è a sufficienza largo per dare l' ingresso, ma i lati sono più stretti e disuguali. Segue indi un gruppo di pilastri che nascono uno dalle coste dell' altro, e dalle cantonate dove la forza richiedesi maggiore non evvi che un pilastro solo. Siccome l' estensione è piuttosto mediocre, così que' tanti capitelli corinti formano confusione specialmente guardati di profilo. Il piano superiore poi è nella medesima guisa condotto. La sola varietà consiste nell' esservi un arco che senza alcuna necessità interrompe il sopraornato e fa girare con se il fregio e la cornice. A coronarla finalmente impose l' architetto un frontispizio il quale abbracciando la parte media lascia vuoti i due lati. E il capriccioso formato di questa facciata colpisce l' occhio; ma non è da tacersi che nel condurla a compimento andarono dimenticate tutte le leggi statiche; avvegnachè i due portici uno sovrapposto all' altro difettando di solidità si rinforzarono con chiavi onde evitare che questa facciata poco dopo innalzata non crollasse.

Se queste varietà nello stile d' un medesimo architetto da noi notate in due diversi edifizii non s' incontrano così di leggeri in altri, è ben più singolare e sorprendente il vederle come spesso accadeva riunite in una medesima opera. Così la chiesa di S. Martina presso l' arco di Settimio Severo essendo stata conceduta dal Pontefice Sisto V nel 1588 alla fraternità dei pittori, scultori e architetti, veniva a spese dei Barberini riedificata e ne allogavano a Pietro il disegno. Egli le diede la conformazione di croce greca, piegandone le braccia circolarmente e con buone proporzioni, voltò nel centro la cupola. Concetto questo che con semplicità di decorazioni eseguito, avrebbe in altri tempi appagato qualsiasi architetto. Ma non il Berrettini, che deformò il tutto con un inutile basamento sul quale posano colonne e pilastri distribuiti con poco accorgimento, con un cornicione tormentato da risalti, con finestre affastellate di ornamenti di cattivo gusto, con altari riboccanti di cartocci, ed anche la cupola di buona forma è deturpata da bizzarri ed irregolari ornamenti. Onde par equo il giudizio portato sul Berrettini da Mengs, che nella qualità di pittore più specialmente lo rampognava: « non intender egli che a contrap- » posizioni e contrasti, cosicchè non guardava che a moltipli- » care i membri nell' architettura, come le figure nella pit- » tura ». Ma se questa critica si dee tenere per ragionevole in quanto nel Berrettini e negli altri boromineschi l' uso sregolato di facoltà immaginativa prevaleva alla regolarità e castigatezza delle forme architettoniche; è però sempre vero che essi fecero assiduo e vastissimo studio sugli antichi per ciò che spetta al compartimento e all' interna disposizione degli edifizi. Onde accade che nella stessa parte bizzarra e tutta fantastica delle loro opere le leggi prospettiche siano così ben mantenute da doversi assolutamente riconoscere in questi artisti una somma dottrina congiunta ad una potenza d' ingegno delle più rare: e che tutto ciò sia certo, si è dovuto toccar con mano ogni qual volta si trattò di modificare qualche parte dei detti edifici; che non vi si potè riuscire senza scapito notevolissimo dell' insieme; lo che manifesta ben chiaro come, nonostante i tanti bizzarri ornamenti, i boromineschi sapevano collocarli in maniera che

le loro invenzioni non dovessero mai pregiudicare al concetto universale il quale mirando al grandioso, si voleva che l' ornato vi corrispondesse perfettamente, quali poi che si fossero le forme adottate. Ad esporne un esempio rammentiamo che volendosi ampliare la gradinata di un altare borominesco, la quale piccola appariva e sproporzionata all' altare stesso, e alla colossale tribuna che lo ricopre, venutisi al fatto si trovò che l' eseguito allargamento di parti cagionava un tal disaccordo con tutto il resto che si fu costretti a rimettere le cose nello stato di prima. E di più soggiungeremo che risuscitato ora questo gusto barocco non è agevole poi rinvenire chi sappia degnamente imitarlo, comechè pochissimi sieno gli architetti moderni i quali abbiano studiato quanto quegli antichi maestri, e siano atti perciò a raggiungerne il valore. E sebbene noi per principio non aspiriamo a vedere risorgere sì fatta specie di stile, diciamo però francamente, che a volergli dare salda radice abbisognerebbe anzi tutto negli architetti ampio corredo di studii, specialmente nelle scienze esatte; senza che vano è lo sperare che mai si possa raggiungere la sapienza dei dottissimi architetti del secolo XVII. Dottrina che splende di una luce così viva che i satelliti d' allora ponno emulare con quei che abbiam per pianeti presentemente.

La lunga serie degli architetti i di cui nomi ci sono stati tramandati dagli storici di que' tempi, se dimostra per un verso ch' ei furono in maggior numero che in oggi, prova pure non meno l'estensione dell' esercizio. Ed ognuno di leggeri comprende che ove molti sieno che professano la medesima arte più verosimile riesce che la scelta dei committenti cada sopra di quelli che godono maggiore rinomanza. Quindi è che il numero degli architetti impiegati nelle tante opere innalzate in Roma in quest' epoca, molto ristretto risulta a paragone di quei moltissimi che restarono inoperosi o almeno da noi ignorati. Il nome per altro di Giovanni Battista Soria non è certo di questo novero, se non foss' altro per la facciata della chiesa di S. Gregorio al Monte Celio, la quale è bastevole per giudicarlo architetto da stare al confronto col Berrettini, col quale viveva eziandio in stretti rapporti di amicizia. Il Milizia non scusandone gli abusi

dice lodevole questa facciata per l' eleganza e la sveltezza praticata dal Soria nell' innalzarla. Ma da questo buon indirizzo si scostò quando impiegato ad innalzare le facciate delle due chiese di S. Carlo a Catinari, e di S. Caterina sul monte Magnanapoli non ebbe altra vista che di soddisfare al gusto dominante non punto badando a tutto ciò che i buoni precetti dell' arte avrebbero potuto insinuargli di regolarità e castigatezza ornamentale (20).

Col Soria fiorivano i Longhi, architetti ai quali similmente non mai vennero meno gl' incarichi. Da Martino seniore, del quale abbiamo ragionato altrove, nacque Onorio, che istruito dal padre dopo aver dato saggio di sè in alcune città dello stato ritornando a Roma gli si diedero dapprima a compire alcune opere lasciate, morendo, imperfette dal padre, quindi fece alcune chiese di sua invenzione.

Sulle opere di Onorio Longhi si modellò il di lui figlio Martino iuniore e lo stile dell' uno non differisce da quello dell' altro, se non per ciò che si scorge in Martino un abuso anche maggiore d' ingegno ne' riboccanti frastagli che intrometteva in tutti gli edifizi che era incaricato d' innalzare di suo disegno. Veggasi la chiesa di S. Antonio dei Portoghesi, fatta da lui a spese del Cardinal Martinez (21): il medesimo stile strano e capriccioso seguito da lui in questa lo ripetè nelle due altre facciate dei Ss. Vincenzo ed Anastasia alla Fontana di Trevi, e di S. Maria dell' Orto (22).

Dove però rifulse maggiormente, che in queste opere, il merito dell' architetto si fu nella costruzione della scala principale del palazzo Gaetani al Corso ora Ruspoli.

Era strano che in mezzo a tanto lusso e magnificenza dei palazzi di Roma, le scale allo insieme perfettamente non rispondessero. Ma Martino attese a questa parte più che tutti gli altri architetti di Roma, e si diede gran cura di questo membro principalissimo di ogni edifizio civile. La scala Gaetani infatti si ebbe come un prodigio di bellezza, e se realmente per un lato ci sembrano troppo esagerate le lodi che gli si attribuirono, non possiamo dall' altro negare che il Longhi non seguisse giuste proporzioni negli scalini, e nella gabbia, che è rettangola. Egli

si attenne senza dubbio a quella semplicità e regolarità che distingue gli architetti precedenti all' epoca in cui egli viveva. Non è però a tacersi ch' egli a giudizio dei buoni critici tenendo le branche troppo ripide e lunghe a paragone della larghezza non badò che i pilastri jonici, che sono da capo e da piedi, colle loro basi trinciano i gradini; e tanto meno fece senno che la scala invece di far capo all' ingresso ad un sontuoso vestibolo, lo fa ad una nicchia aperta non si saprebbe a qual fine. Che se là ci stesse a puro ornamento chiaro sarebbe il difetto; imperocchè qualsiasi nobile scala per ragion d' arte deve sempre aver termine in un luogo che per ampiezza e per ornamento perfettamente armonizzi colla scala medesima. Ad onta però di tali mende che non possono occultarsi, l' opera del Longhi spirante novità fu applaudita massime in Roma, ed ebbe tal concorrenza di cittadini ad ammirarla che pochi edifizi possono vantarla eguale. Finchè invaghitosene il Cardinal Ginnetti ordinò al Longhi di costruirne una corrispondente nel suo palazzo di Veletri. E Martino che aveva tenuto buon conto delle osservazioni d' alcuni intelligenti fattegli sulla scala romana, si adoperò studiosamente ad emendarne i difetti; sicchè la Veletrana parte per questa ragione, parte perchè l' architetto aveva uno spazio più largo a fondarla, e parte finalmente per la preziosità dei marmi che gli furono dati a collocarvi riuscì di gran lunga superiore alla prima.

Finchè il Longhi non uscì fuora col concetto di queste due scale, veramente magnifiche, quali furono la Ruspoli di Roma, e la Ginnetti di Veletri, parve che gli altri architetti si emulassero fra loro costruendole o serrate, o a chiocciola, la qual forma di scale per altro, salvo il poco spazio che occupano in paragone delle aperte, non danno poi comodità veruna, e riescono alquanto pericolose e non servono di alcun ornamento all' interno dell' edificio. Così una scala che corrispondesse all'ordine e all' eleganza che regna al di dentro del palazzotto della Villa Panfili situata sulla via Aurelia avrebbe perfezionata l' opera (23). Ma il bolognese Alessandro Algardi incaricato da D. Camillo Panfili nepote del Pontefice Innocenzo X, di disegnare l' anzidetto palazzo, al cortile sostituì una sala rotonda nel mezzo, che

prende lume dall' alto e forma quattro triangoli fra la rotondità della sala e la riquadratura delle camere, ponendo in uno di questi angoli di prospetto alla cappella una scala a chiocciola che conduce a tutti i vani superiori. Ma alla magnificenza della villa e alle decorazioni esterne del palazzo tale specie di scala sembra convenire ben poco; quantunque un tale difetto molto più sarebbe stato notevole in un palazzo di città. Il senese Francesco di Giorgio Martini descrivendo com' esser deve un palazzo principesco, quand' è a toccare delle scale si limita a determinarne il posto senza parlare delle forme. E così adoperò il detto Francesco perchè il palazzo ch' egli descrive corrisponde naturalmente alle idee di ordine, di comodità, ed eleganza regnanti nell' epoca in cui esso scriveva; ma all' opposto il palazzotto di villa disegnato dall' Algardi pei Panfili sorgeva in ben altri tempi quando alle esigenze notate dal Martini si voleva accoppiata la maggior magnificenza e il lusso più sfarzoso di ornati. E siccome la scala è uno dei membri principali di un edifizio e quello specialmente che pel primo entrando colpisce l' occhio del visitante, quasi le colonne fossero poca cosa ad ornarla s' impiegarono eziandio statue e bassi rilievi e si coprì la volta di studiati e svariatissimi stucchi. La quale farraggine di ornamenti avrebbe ben corrisposto allo stile goffo e pesante seguito dall' Algardi nella facciata dell' edifizio di cui parliamo; facciata in verità biasimevole per l' inutile e spropositato arco del portico che taglia il piano medio e per l' altissimo zoccolo che sostiene i pilastrini entro la sala rotonda. Molti architetti ci sono, i quali, come l' Algardi, barocchi e capricciosi nelle loro facciate, manifestano poi un senso veramente logico negl' interni partimenti dei loro edifizi ed in ciò imitano la buona scuola. Della quale contraddizione noi crediamo trovare salda e concludente ragione nel corso delle nuove e stravaganti teorie col buon gusto già formato dalla continua vista degli antichi modelli.

Esorbitanti spese e tempo ben lungo erasi impiegato nel perfezionare il gran tempio di S. Ignazio. Il disegno del quale benchè attribuito al gesuita P. Orazio Grassi vuolsi dai biografi che questi altro non facesse che copiare un progetto del

Domenichino e poscia brigasse per tener questo lontano da Roma onde tutto a se vendicare il merito dell' opera. Comunque però la cosa si andasse è chiarissimo che il tempio di S. Ignazio tanto per la sua vastità quanto per la grandiosità delle sue proporzioni hassi a tutta ragione per una delle più insigni opere coeve (24). Compiutasi la chiesa rimaneva sempre ad innalzarsi la facciata, la quale per la sua estensione e per i grandi lavori necessari a metterla in armonia coll' interno richiedeva tale spesa da fare sgomento. Sebbene a que' tempi difficoltà di tal fatta riuscissero molto minori per le accumulate ricchezze ed il costume d' impiegarle in massima parte in opere di tal genere. Essendosi poi messo molto tempo in mezzo fra la costruzione interna e l' innalzamento della facciata, i primi architetti erano naturalmente mancati e così questa fu allogata all' Algardi.

Sebbene la chiesa non fosse un esempio di puro e corretto stile certamente la regolarità interna di essa non ha nissuna convenienza colla facciata, la quale si compone di due ordini di pilastri corinti binati sopra un' ampia gradinata che ne forma la base, si biasimano segnatamente i risalti che sono tanti quante le copie dei pilastri riproducendo dai fianchi altrettanti semipilastri. Il sovrastante cornicione manifesta uno stile non men difettoso come pure l' attico, che *va*, dice il Milizia, *a salti,* venendo poi tagliato da un curvo frontone. Tutto il tetto della chiesa per la sua lunghezza è ornato di qua e di là da balaustre che per nulla si addicono al resto dell' edifizio. Ma tutte le critiche che mette innanzi il Milizia riguardo a questa facciata non tolgono la sua ricchezza e magnificenza; per cui s' impiegarono somme ingenti sia per l' acquisto, sia pel taglio dei travertini; e così accade che la chiesa di S. Ignazio si tiene per una delle opere più insigni di Roma. E certi edifizi, come questo, non vanno giudicati col compasso come fece il Milizia, ma è d' uopo considerarli nel loro insieme corrispondente eziandio alla generale fisonomia dell' architettura coeva. L' opera dell' Algardi apparirebbe, anche al riguardante, più grandiosa e magnifica se la piazza che la fronteggia non si deturpava con quei due edifizi che a cagione del ridicolo loro formato presero, e non hanno mai perduto, l' appellativo di *cantarani.*

L' Algardi con quest' opera salì in altissima fama ed ebbe numerosi discepoli e imitatori. Di tutti più insigne Giovanni Maria Baratta. Il quale lodevolmente si comportò nel disegno della chiesa di S. Nicola da Tolentino ove dee darglisi facile scusa di quei difetti che già abbiamo notati nel maestro.

Non si speri in tanta copia di edifizi di trovarne pur uno che da tali difetti sia esente. Così anche la facciata della chiesa di S. Francesca Romana in Campo Vaccino, al disegno della quale attese Carlo Lombardo d' Arezzo, è degna di biasimo perchè priva di unità stante l' avervi egli introdotto internamente il portico d' ordine corintio, primeggiando all' esterno il dorico.

Luigi Cigoli, sebbene molto più noto a Firenze che a Roma, pure anche in questa città si distinse nel disegno del palazzo Madama la di cui denominazione ha origine da Maria de' Medici che lo fece innalzare prima di essere regina di Francia. Questa mole difetta nella copia degli ornamenti, nella larghezza del cornicione, nelle sconcie imposte delle finestre de' mezzanini; nella meschinità del portico inferiore, nel vedersi appoggiati ai capitelli in falso gli archi. Nè da simili sconci non è esente la facciata di S. Paolo alla Regola, alla quale attese il Cigoli, essendo stata nell' interno condotta da Fr. Giovanni Battista Borgognone.

Compaesano e coetaneo al Cigoli era Luigi Arigucci, ma inferiore però a lui si manifesta nella facciata di S. Anastasia, e nei restauri ed ornamenti allogatigli dal Pontefice Urbano VIII nella basilica dei Ss. Lorenzo e Damaso. E fu pure questo Pontefice che consigliò e persuase alle suore dei Ss. Domenico e Sisto di prevalersi di Vincenzo della Greca per innalzare la facciata della loro chiesa, la quale spicca per un magnifico doppio ordine di pilastri corinti e compositi, e per le statue di cui vanno ornate le nicchie; non altrettanto però per regolarità e semplicità di forme nè per ordinato comparto.

L' antichissima chiesa di S. Lorenzo in Lucina subiva anch' essa la condizione di tutte, e mediante i restauri ed i pretesi abbellimenti confidati al bergamasco Cosimo Fansaga perdeva quell' aspetto di venerabile antichità che fino al 1650 aveva conservato (25).

Nella concorrenza di tante opere e di tanti architetti erasi compiuto l' interno della chiesa della Trinità dei Pellegrini da Paolo Maggi quando a Francesco de' Santi, che gli era inferiore di merito, si commetteva l' innalzamento della nuova facciata.

Orazio Torrigiani è noto pel disegno del palazzo che i monaci Benedettini di S. Calisto ebbero in cambio del loro monastero al Quirinale che Paolo V fece distruggere per servirsi dello spazio che occupava, onde ampliarne il pontificio palazzo.

Alessandro Dori è conosciuto per l' altro della Daterìa ordinato dal Pontefice Clemente XIII.

Ma se tali opere non meritano che se ne parli più particolarmente, diremo bensì in generale esser cosa assai dolorosa il vedere in quest' epoca tante antiche opere in Roma dal cattivo gusto deturpate e guaste. E uno dei palazzi che primamente si fu solleciti di ammodernare fu il Colonna tenuto per uno dei più magnifici di Roma. Ma nel compiersi del secolo decimo settimo nacque il pensiere d' incaricare il senese architetto Paolo Posi di convertirlo secondo il gusto generale dell' epoca. E così il palazzo Colonna, se sorprende per l' interna vastità delle sale e delle gallerie; nell' esterno all' opposto non presenta una grandezza corrispondente stante la sua poca elevazione così tenuta per non togliere la luce ai tre lati dell' edifizio e per chiudervi eziandio la corte (che è delle più vaste dei palazzi privati romani) la quale serve ancora ad uso di equitazione.

Il Pontefice Clemente XIII, che in questa gara di opere non la cedeva certamente ai particolari, incaricava Ferdinando Fuga fiorentino, uno degli architetti più valenti di quest' epoca educato alla scuola di Giovanni Battista Foggini, delle ampliazioni ed aggiunte necessarie ai palazzi Pontificii del Quirinale onde la vasta piazza dove sono innalzati non difettasse del vacuo esistente dalla banda destra, destinando che occupato fosse quello spazio dal palazzo della Consulta.

Oltre gli Uffici dei Brevi e della Consulta ai quali precipuamente lo destinava, ordinò il Papa eziandio all' architetto che studiasse di alloggiarvi anche le sue guardie dei cavalleggieri e delle corazze.

Sappiamo che generalmente si dice che dove siavi vastità di luogo non è poi tanto arduo trovare la maniera di far sì che nel medesimo palazzo possano dimorarvi persone senza che abbian cosa di comune fra loro, ma è altrettanto vero che dove vuolsi osservata una perfetta esterna colleganza di parti vuolsi ancora che l' interno vi corrisponda. Per la qual ragione è molto lodevole il partito preso dal Fuga di escludere da ogni apparenza tutti que' luoghi ch' egli destinava ai militi onde la parte più nobile del palazzo unicamente trionfasse. Sui quali particolari se richiameremo alla nostra memoria tutti i precetti dettati dai quattrocentisti riguardanti le piante e i compartimenti dei palazzi, conosceremo ancora quant' eglino si studiassero perchè le parti interne andassero divise in guisa che mentre l' occhio non teme d' incontrar cosa che lo disgusti sa d' altronde come negli interni ricetti non veniva mai meno il necessario servizio. Così è che l' architetto nell' esercizio della sua arte deve principalmente attenersi ad ordinare la pianta in maniera da evitare il rimprovero di essere uscito dalla retta ragione dell' opera, per cui quant' ei fa sia al caso di sostenerlo logicamente contro qualunque opposizione. Nella medesima guisa che il Fuga viene encomiato dai suoi biografi per essere stato in ciò esempio perfettissimo, ne vorremmo estesa l' imitazione in quegli architetti moderni che ne difettano.

E come ha saputo il Fuga superare tutti gli ostacoli che presentava internamente il palazzo della Consulta, costretto com' era di corrispondere a quanto gli veniva ordinato; così ad onta dei difetti che vi nota il Milizia, la facciata spicca nel suo bugnato che si estende a tutto il basamento, pel piano di mezzo ornato da pilastri ionici, pel fregio e cornicione sopra il quale corre orizzontale una balaustra.

Vivendo il Fuga si era molto più di prima estesa negli architetti l' usanza di ornare soverchiamente di colonne, di cartocci, di mensole, di statue le grandi porte d' ingresso dei palazzi. Qui fece l' architetto mostra del come ciò gli andasse a genio, chè decorando la porta di quello della Consulta di due colonne doriche le caricò di un frontispizio così proietto al quale sovrappose sculture talmente colossali che fu giuoco - forza

riparare la facciata con robuste catene di ferro perchè pel grande peso non strapiombasse.

Nelle cattedrali delle età di mezzo i portali sono le parti più nobili, più ornate, più eleganti delle facciate, ma è certo altresì che questi stanno perfettamente in armonia con tutto il resto; mentre gli ornati delle grandi porte moderne non raggiungendo quasi mai il medesimo fine, mancano di rapporto colle facciate, alle quali si applicano.

Ampio e magnifico soggetto porgeva il Papa al Fuga incaricandolo della facciata e del nuovo compartimento interno della basilica di S. Maria Maggiore. Ma altrettanto infelice fu l' architetto nell' esito di quest' opera. Noi non ci fermeremo a considerarne ad uno ad uno i difetti che sono purtroppo così chiari per non richiedersi occhio artistico per ravvisarli. E tanto meno ci studieremo di esaminarli nell' interno della basilica chè in tutte quelle parti dove ha messo mano il Fuga si distinguono dalle altre restate immuni da tutti i moderni restauri. Che se pure fra i tanti difetti che dicemmo, ad uno solo fermeremo lo sguardo, non potremo a meno di non restare disgustati da tutta quella serie di miseri altarini che si vedono lungo i muri longitudinali della basilica. Sulla loro inopportunità rifletteva rettamente il Milizia che poteva l' architetto evitarli esimendosi dall' obbligo che non aveva di praticare dirimpetto alla colonna il contropilastro per cui fra due di questi aprì una nicchia per l' altare. Senza di ciò avrebbe egli avuto uno spazio tanto maggiore e gli altari nella loro ampiezza avrebbero dato alla chiesa quel carattere di maggiore estensione che egli così operando le tolse.

Non mai fu tanta operosità nella Roma moderna, come nei tempi intorno ai quali c' intratteniamo. Le fabbriche antiche si distruggevano per innalzarne delle nuove che il più delle volte le superavano per vastità di mole e per ricchezza di ornamenti: e dove erano spazi vuoti sorgevano quasi per incanto chiese e palazzi colossali. Il Fuga aveva parte nell' ampliare lo spedale di S. Spirito, innalzava dalle fondamenta la chiesa di S. Apollinare, ed il contiguo Collegio Germanico Ungarico. Con suo disegno si fabbricava il palazzo dei Petroni poi dei

Bolognetti di fianco al Gesù; ma a questi e a quant' altri mai edifizi di suo disegno sorgevano, va innanzi il Corsini alla Longara uno dei più vasti e sontuosi della città. Spicca nell' interna sua distribuzione e nel grandioso vestibolo che mette alla villa, e dai lati conduce a due magnifiche scale che si riuniscono in una. Tralasciamo di parlare della facciata la quale nella sua semplicità non ammette osservazione di sorta.

Quest' architetto la cui vita sempre attiva si estese oltre gli ottant' anni chiude, siamo per dire, la serie degli architetti che dopo Michelangelo inclinarono ad imitarne servilmente lo stile.

Il Fuga ha saputo sopra tutti spiegare nelle sue opere quella venustà che è ben raro rinvenire nelle altre dei borromineschi ed ha anche indicata la strada da doversi tenere onde scostarsi da certe leziosaggini a cui la scuola del Boromini inclina, e con ciò ha dato cagione a quel movimento ecletico che si è abbracciato nel secolo successivo e che saremmo altresì per considerare se non ci fossimo proposti di non superare oltre a questo i confini della storia che siamo presso a chiudere. Nel riassumere ora il sospeso discorso, lasciando Roma e volgendo i nostri sguardi ai suoi contorni, non si arresterà la nostra sorpresa alla vista di que' palazzi e di quelle chiese che le fan corona in cui l' operosità de' medesimi architetti ha trovato modo di esercitarsi.

Al Maderno confidava il Pontefice Urbano VIII il restauro della villa di Castel Gandolfo testè da lui acquistata da Mons. Visconti ordinando che, onde i lavori procedessero senza interruzione, oltre il Maderno vi prendessero parte gli altri due architetti Bartolomeo Brecioli e Domenico Castelli. Ma per quanto ei facessero per corrispondere alla fretta che aveva il Papa non fu loro permesso di compire quest' opera, perciò fu d' uopo ricorrere a Lorenzo Bernini il quale presiedette all' innalzamento della galleria ed a quella porzione di facciata che guarda il mare (26).

Poco lungi dalla terra d' Aricia esisteva una chiesa consacrata a Nostra Donna che dal luogo aveva preso il nome della Madonna di Galloro, e contiguo erasi aperto un monastero

di Vallombrosani. Il Pontefice Alessandro VII ascoltando i prodigi che da questa santa immagine si facevano fu mosso dal pio desiderio di ampliare ed ornare quella chiesa, al qual fine si diresse all' anzidetto Bernini. Dal buon esito di quest' opera derivò nel Pontefice l' altra brama d' invitarlo ad innalzare la chiesa di Castel Gandolfo. Soddisfacendo l' architetto a quanto gli venne ordinato la partì a croce greca coprendola di una cupola emisferica ed ornandola all' intorno di pilastrate doriche. Tenne dietro a quest' opera l' altra della chiesa principale nella quale uscendo l' architetto dal troppo generale formato rettangolo, la disegnò elittica con un loggiato che gira d' intorno e due campanili che s' innalzano ai fianchi dell' ingresso principale. Un disegno che con questo concorda seguì Mattia Rossi nella chiesa matrice di Valmontone. Nè Carlo Berrettini si dimostrò inferiore ad ambedue nel palazzo Sacchetti in Ostia.

La fama che meritata si erano colle loro opere nella capitale non la smentirono i Rainaldi nei suoi contorni. Girolamo nella chiesa principale di Monte Porzio e nella porta che da Roncilione conduce a Roma, e Carlo nel duomo dell' anzidetta città.

Seguivasi questo medesimo stile nella chiesa di S. Filippo in Spoleto (27), ed altrettanto facevasi a Perugia nell' altra dedicata al medesimo santo nell' anno 1665. Il Pascoli la dice una delle più lodevoli di Pietro Baglioni, il quale poco dopo venne incaricato dai Monaci Cistercensi d' innalzare l' altra consacrata a S. Bernardo (28).

Emulo e coetaneo al Baglioni era Valentino Martelli il quale si provò a superarlo nel disegno della chiesa della Morte tacendosi dell' esito perchè cangiata dai restauri successivi. Rimane peraltro a ricordarci il valore di lui la fabbrica del Seminario di soda e severa architettura. Molti altri architetti aveva Perugia le di cui invenzioni si limitarono a quella mediocrità che generalmente si rinveniva in tutti gli edifici che nelle provincie s' innalzavano. Sebbene la maggior parte di questi fossero stati educati in Roma pure tornando nelle loro patrie esageravano lo stile che vi dominava, per cui le opere loro per quanto inclinino al borominesco non sono perciò da paragonare alle

romane. Insinuarono questi architetti ai loro concittadini di cangiare quant' eravi di buono antico in un cattivo moderno e sull' esempio di Roma vi si appigliarono.

I Perugini andavano gloriosi della loro chiesa di S. Pietro considerata qual monumento di civica pietà. Rimontava la sua fondazione al secolo decimo per cui col venire che vi fecero i monaci di Monte Cassino ad officiarla, trovatala ruvinosa e cadente per edacità di tempo ed angusta ai fedeli, si studiarono nell' anno 1463 di condurla in quella guisa medesima che anche oggidì si vedrebbe, se appunto per le cagioni poc' anzi discorse non si fossero indotti i successori loro nel 1663 ad assentire al consiglio di alcuni artefici che stimavano opportuno intromettervi delle modificazioni le quali sebbene non fossero di tal momento da travolgerne lo stile, non si accordano colle murature antiche e tanto meno corrispondono ai pregevoli ornamenti del tempio. Chè certamente non vi sarà chi non le consideri inconciliabili cogli eleganti concetti dell' antica scuola umbra.

In città di Castello non possiamo citare altra opera degna di memoria, che la chiesa del Gesù architettata dal gesuita Bernardo Ugolini nel 1630 (29).

Parimenti con disegno di Fr. Rufino da Cerchiara religioso dell' ordine dei Riformati fu eretta nel 1612 la chiesa, detta nuova, di Assisi, la quale è lodevole pel non comune formato delle sue cinque cupole (30).

Ascoli nel Piceno aveva quasi il primato sopra tutte le città e terre della provincia della Marca d' Ancona, pel numero ed importanza degli edifizi costruiti in questo secolo. Di molti abbiamo tenuto discorso nelle *Memorie delle arti e degli artisti della Marca Anconitana* pubblicate nel 1834; ond' è che possiamo restringerci ora a dire che l' interno della chiesa di S. Maria del Carmine architettata dall' ascolano Carlo Sacocci e la facciata del Seminario opera dei fiorentini architetti Fulgenzio e Lazzaro Morelli, manifestano ambedue quella differenza che poco più sopra avvisammo fra lo stile manierato di molti provinciali e l' altro del romano Rainaldi architetto delle facciate delle chiese dell' Angelo Custode e dell' anzidetta di S. Maria del Carmine. È pure di suo disegno e di stile corrispondente la porta che introduce al palazzo dei Governatori di Fermo.

Benchè Rosato Rosati da Montalto non derivasse da Roma la prima sua educazione artistica, nel condursi però che fece da Bologna (dove era stato alcuni anni) a Roma migliorò lo stile. Della qual cosa ne reca chiara testimonianza il di lui disegno della chiesa di S. Carlo a Catinari (1612) nel quale non è certamente riuscito inferiore a molti altri architetti che come godevano maggior fama di lui altrettanto lo superavano nel numero delle commissioni. Il cuore s' allarga alla bella ed armonica sua forma, e la cupola (terza per grandezza dopo la Vaticana), la quale mentre nelle chiese architettate a croce latina a prima giunta non se ne suol vedere che uno squarcio, là per contrario appena varcata la soglia si scopre poco meno che tutta derivandone all' animo un senso gratissimo di grandezza e maestà. Il buon esito di quest' opera lo consigliò ancora a non cangiare stile partendo da Roma per recarsi in Macerata, dove oltre le beneficenze che versò in questa città, che si elesse a sua seconda patria, fece anche fabbricare di suo disegno la chiesa di S. Giovanni ad una sola nave, a capo della quale spicca la cupola lodevole pel grandioso suo formato (31). E parimente dicesi di suo disegno l' altra di S. Paolo non meno degna della prima di un architetto che tentava ogni via perchè l' arte risorgesse alla pristina sua venustà. Non aspettiamoci perciò di considerarlo dal solo esame dell' insieme delle anzidette due fabbriche; ma dal rilevarne le parti si potranno agevolmente conoscere le differenze che passano fra i disegni del Rosati e quelli degli altri suoi coetanei tutti intenti a caricare d' ornamenti que' membri che pel naturale loro ufficio ne dovrebbero andare privi. E quanti di costoro non li risparmiarono perfino ai fusti delle colonne? mentre volevasi ben poco a capire che dove un membro robustamente agisce sostenendo l' edifizio tanta più esige leggerezza apparente. Da queste pecche si tenne immune il Rosati, ma non ci vien fatto di trovar molti che guidati fossero dai medesimi principii di sobrietà.

Non lo era certamente Francesco Galli Bibiena da Bologna che nel palazzo con suo disegno innalzato a Recanati per i Roberti, ora dei Marefoschi, non si manifesta gran che castigato (32).

Pochi al pari di lui furono presi dal bagliore diffuso dai Boromini in Roma. Delle opere del Bibiena avremo altrove a ragionare, limitandoci a dire qui che fra i suoi coetanei non furono molti quelli che lo superassero in quelle costruzioni dove spicca maggiormente la scienza prospettica piuttostochè l'ordine, e la regolarità lineare; e che non gli mancarono imitatori nella parte decorativa. Ciò per altro non toglieva che anche dove questi si studiavano di seguire il Bibiena, anche gli architetti non facessero lo stesso, ma le molte maggiori difficoltà, che loro si affacciavano, impedivano ad essi di emularlo.

Flaminio Minozzi bolognese, benchè discosto da lungo tratto di tempo per età dal Bibiena, nondimeno richiamava alla memoria lo stile di lui nei dipinti della chiesa di S. Filippo di Forlì che spiccano per l'analogia che regna fra il suo pennelleggiare e l'architettura della chiesa innalzata nel 1642.

Ma se in Roma abbiamo veduto estendersi lo stile che dai primi che lo adottarono aveva preso il nome di *borominesco*, nella Romagna per la prossimità e le aderenze che si avevano con Bologna se ne coltivava un altro il quale sebbene collegato col romano pure piuttostochè trionfarvi per il suo ornamentale goffo e frastagliato, si distingue pel suo aspetto veramente teatrale e prospettico, il quale incanta pennelleggiato e doppiamente quando mosso e rilevato. Fra molti un saggio ne porge la biblioteca contigua alla chiesa di S. Romualdo di Ravenna dove il monaco Fr. Fausto Pellicciotti se sfoggiò negli alternati suoi ripiani fece anche manifesta la sua non comune attitudine nell'intaglio delle cornici, delle mensole e dei peducci dei grandi banconi dove si custodiscono i codici e le pergamene contenenti le memorie storiche importantissime di quest'antica metropoli degli Imperatori e degli Esarchi. Ma purtroppo coll'estendersi del cattivo gusto artistico e più ancora della smania di cangiare l'antico in moderno si fece decadere Ravenna dalla sua gloria monumentale. Noi nel progresso di questa storia ne abbiamo in più luoghi ragionato, ma presentemente dobbiamo anche soggiungere che la chiesa di S. Giovanni Battista così celebre per la fondazione che ne aveva fatta Galla Placidia e per essere stata consacrata nel 438 dall'Arcivescovo S. Pier Grisologo, fu

nel 1683 convertita nello stile che oggidì si vede, dall'architetto Pietro Grossi: che altrettanto occorse nell'anno 1671 di S. Maria Maggiore (33); e così finalmente di S. Maria in Domo la quale molto prima di essere stata convertita alla moderna aveva cangiata l' invocazione di Nostra Donna nell' altra di S. Domenico (34).

Superava Bologna tutte le altre città della Romagna nell' innalzare moli, le quali corrispondevano per vastità alle antiche e certamente non sono inferiori a loro in magnificenza e ricchezza.

Il genio che regnava nei cittadini d' impiegare gran parte del danaro che possedevano faceva sì che non fosse più tollerata l' esistenza di que' templi e di quei palazzi i quali colpa l' edacità del tempo, avean preso, a loro credere, un aspetto troppo meschino e che sembrava loro non corrispondere all' appariscenza dei moderni. Così non si scorgendo il duomo esente da tale difetto, decretarono distruggerlo per riedificarne uno nuovo nel gusto dell' epoca. Se per pia e generosa si aveva a quei tempi tale risoluzione, ora non si avrebbe per sensata e prudente, imperocchè meglio di prima, considerandosi la remota e veneranda origine di quel tempio si sarebbe a quello anteposto l' altro divisamento, ed accertatane, dopo i necessari restauri, la solidità irremovibile, se ne sarebbe conservato l' aspetto e lo stile. Si componeva questo di un miscuglio di archi piani ed ottusi e come i primi manifestavano le antichissime murature, così gli altri derivavano dalle opere ordinate nell' episcopato di Enrico delle Fratte intorno al 1232 alle quali attese a dirigerle quel Marchione bolognese architetto ignoto fuori della sua patria. Si sa pure che poco stante (forse con disegno del lodato maestro) era stato innalzato il nuovo battistero; si sa che nel 1392 il vescovo Bartolomeo Raimondi dispose che si coprisse di volta la chiesa che era a travi; che nel 1396 una larga loggia appoggiata alla facciata pure innalzossi, la quale servir gli dovea di vestibolo; e che finalmente nel 1404 venne incaricato Lippo Dalmasio di dipingerne la tribuna (35).

Gran parte di queste opere non esistevano più nell' antica loro condizione allorchè nel 1605 s' imprese a riedificare il duomo.

Imperocchè dal 1570 al 1584 ne erano stati parte modificati, e parte cangiati gli ornamenti. Di questi ultimi si encomiavano i vetri dipinti dall' alemanno Gherardo Ornerio. Come pure si applaudì il nuovo abside disegnato da Domenico Tibaldi, e dipinto dall' Aretusi e dal Fiorini. Tali opere promosse dall' arcivescovo Gabriele Paleotti restando imperfette dopo la sua morte, si compirono da Mons. Alfonso nepote e successore di lui.

A questi però nacque il pensiere di doversi rinunziare ad ogni idea corrispondente al procedimento dell' edifizio, conforme ai disegni lasciati dal Tibaldi risolvendosi invece d' innalzare dalle fondamenta la nuova cattedrale. Di tutti i progetti che gli si presentarono antepose il disegno del P. Maestro Gian Ambrogio Magenta Barnabita milanese. Fu pertanto collocata la prima pietra del novello edifizio l' anno 1605 dall' anzidetto Card. Arcivescovo assistito in questo rito da eletta porzione del clero e da tutti i principali magistrati della città.

Il Magenta era del numero di quegli architetti che avevano libati i principii dell' arte in una scuola resa così famosa, com' era la milanese, per cui si può credere che dove si fosse condotto si studiasse di estenderne l' imitazione. Così è che a Bologna, dove lo stile barocco era sviluppato, il Magenta fu dei primi a cercare di moderarne gli effetti, assumendone un altro che senza scostarsi del tutto dallo stesso, si avvicina al classico, e si approssima a quell' ecletismo che venne poi in tanta voga da rendersi esclusivo quasi un secolo dopo di lui.

Se l' antica cattedrale era divisa come il costume prescriveva in tre navi dove l' ampiezza delle due laterali non si allontanava mai molto dalla media, in questa al contrario alla ristretta misura delle due prime l' occhio non poteva rimanere appagato, stante la mancanza di proporzione che regna fra le parti e l' insieme. Ma qualche speciale circostanza fece che vi si seguisse un andamento anche peggiore che nelle altre chiese. Imperocchè avendo voluto il Card. Paleotti eccettuare dalla distruzione della cattedrale la maggiore cappella disegnata dal Tibaldi, ed il grand' arco che a questa introduce stante il volersi conservare la lunetta dipinta da Lodovico Caracci, accadde che andò anche per questo verso la generale euritmia del tempio

sagrificata. La cappella di cui noi discorriamo differisce talmente dall' ampiezza e dall' altezza del tempio che l' occhio ne rimane disgustato a segno da non sapersi intendere come il Magenta che era uomo per riputazione di altissima dottrina, siasi potuto accomodare a condizioni le quali deformavano l' opera sua. E più ancora sorprende che non abbia scorto lo sconcio ognor più manifesto di detta cappella l' architetto Torrigiani quando fecesi a prolungare la chiesa. Della qual opera fu incaricato dal Pontefice Benedetto XIV, unitamente al disegno della facciata. Nella quale il valore di lui trionfa per un legamento generale di parti corrispondente all' uso che si aveva di piramidare le grandi moli mediante pilastri corinti, statue e larghi fregi ornati in maniera da offrire quel miscuglio di barocco e di classico, che indica uno stile che vien meno, ed un altro che inclina a prendere il posto di quello.

Qualunque però siano i pregi, o i difetti architettonici di quest' edifizio, se volessimo indicarli a parte a parte non faremmo che ritornare sugli argomenti che generalmente abbiamo già esposti altrove. Rimane però sempre vero che la vastità, la magnificenza e le ricchezze che vi s' impiegarono manifestano la generosità dell' arcivescovo e dei Pontefici Paolo V, Gregorio XV e Benedetto XIV che contribuirono non poco a perfezionarlo.

Se tutte però le medesime cagioni che hanno indotto Roma a rimodernare le chiese, ad innalzarne delle nuove e ad ornare le strade principali della città con sontuosi palazzi, non si sono verificate a Bologna, non è perciò che non si studiasse di emularla, e forse per Bologna come per Roma non evvi epoca più di questa gloriosa e più splendida. Noi non staremo qui a ripetere come dalla politica temperata colla quale si governava Bologna nel secolo XVII, dalla fertilità del suo territorio e dall' industria manifatturiera le derivasse la buona condizione in che si trovava. Ma vuolsi però notare con un sapiente filosofo dell' età nostra che la sua ricchezza derivava da un giudizio molto più retto di quello che al presente si abbia della *sociale economia.*

Non si era ancora dichiarato come si fece dopo da Smith e Genovesi, che la somma collettiva delle ricchezze dei sudditi

è nazionale, per cui sviluppandosi, come si fece, tale principio, ci conducemmo purtroppo a quella idea socialistica che lo *stato* è il vero padrone di tutta l'opulenza sociale, e ad esso tocca concederne ai privati quel tanto che per sua benignità non vorrà ingoiarsene. Fu dessa accettata poi da molti, quando venne canonizzata dall' oracolo di Montesquieu, dal Mirabeau, dagli invasori dei beni della chiesa, poi dei castelli aristocratici, poi dei fondi comunali: ed allora soltanto s' incominciò a spaventarsene, quando comunisti e socialisti vollero trarne svergognatamente, ma logicamente, le ultime conseguenze applicandole a qualsivoglia proprietà. Nel secolo XVII all'opposto, queste idee non erano incominciate a germogliare, per cui il principe non solo non aveva motivo d' assottigliare il patrimonio dei privati, ma il privato non temeva che niuno turbasse la sua proprietà, e tanto meno che audacemente promovesse ragioni di spogliarlo. Così essendo, niuno sospettava, che il domani non sarebbe più stato padrone del tenimento che oggi godeva e che il fisco gl'intimasse bruscamente, che parte del prodotto gli apparteneva. Esclusi allora que' timori, che sono in tutti oggidì, è chiarissimo comprendere come prosperassero l' agricoltura, l' industria ed il commercio e che gran parte delle ricchezze si destinasse in opere di lusso e sontuose. Dai corpi religiosi poi, a non meno utile, ma più nobil fine, si disponevano i pingui loro risparmi, fabbricando chiese, restaurando o modificando colle antiche i loro conventi e queste e quelli ornando, le prime di preziose supellettili, ed i secondi provvedendo di codici e di libri di molta rarità e valore.

Questi pochissimi cenni bastano per convincere come in una condizione così felice siansi potute innalzare quasi tutte nel medesimo tempo tante grandi e variate moli in Bologna.

Di poco non superava in vastità S. Pietro il tempio del SS. Salvatore il di cui coevo innalzamento si dirigeva dal medesimo architetto.

Della remota antichità di questa chiesa aveva eruditamente discorso il P. Ab. Trombelli (36); e con tanta più critica de' suoi antecessori argomentava doversene l' origine a que' Greci, che proscritti da Leone Isaurico popolarono l' Italia; soggiungendo

che dalla sua dedica del Santo *Sotere* prendesse il nome, che oggidì conserva la contrada di *Porta Stiera*. Noi non giudicheremo del peso che dar dovrebbesi a tale congettura, ma è però molto verisimile che essendo la chiesa ufficiata da preti di rito greco, ed associandosi ad essa un culto singolarmente seguito in Oriente e promosso da Orientali in Occidente, può anche la contrada avere derivata una denominazione relativa, trattandosi di rarissima anomalìa in una città così continentale, com' è questa.

Ma il discorso del P. Trombelli restringendosi all' origine del tempio, tace della sua forma antica. Forse perchè non la stimò degna di menzione, conoscendosi che oltre ai molti restauri e modificazioni precedenti, intorno al 1474 i Canonici Regolari di S. Agostino, di S. Maria di Reno, succeduti agli Orientali deliberarono di distruggerla per innalzarne un' altra più ampia ed ornata. Così fu che nell' anno anzidetto i canonici deputarono il P. D. Nicolò di Lodovico Monterenzi vicario e sindaco della canonica a dirigere questa fabbrica, la quale dopo pochi anni si vide compiuta unitamente alla facciata, al di cui grandioso aspetto contribuì molto l' acquisto che fecero i canonici, colla distruzione delle case dei Bolognetti, del largo spazio che la precede.

Quasi un secolo dipoi questa chiesa (che per testimonianza dei contemporanei si aveva per una delle più cospicue della città) si ebbe per troppo angusta e disadorna, quando cangiate le condizioni, le cose stimate avanti ricche e pregevoli, non si videro poscia col medesimo occhio.

I canonici lateranensi avevano già condotto nel 1605 a compimento il nuovo monastero, per cui sembrava non tollerassero che di fianco a così gran mole incolume si conservasse l' apparente meschinità della chiesa antica. Prima però di venire al fatto di distruggerla conveniva far loro riflettere se le facoltà erano poi così ampie da permettere al monastero di caricarsi della spesa necessaria alla costruzione di un gran tempio rispondente al disegno che ne aveva dato Tommaso Martelli architetto bolognese. Da quest' esame però ci è d' uopo credere che non solo non trovassero cagione di che diffidare dell' esito, ma

che queste facoltà superassero la generale aspettazione, mentre rinunziando d' attuare il primo disegno del Martelli, a quello si volsero offerto loro dal P. Magenta, che in vastità e ricchezza di gran lunga lo superava. Senza frapporre altro indugio destinarono il giorno 21 di marzo del 1605 a collocare la prima pietra del novello edifizio il che si fece dal P. D. Alfonso Bavosi priore a que' tempi di S. Salvatore. Era questi più di tutti i suoi religiosi animato, perchè l' esito riescisse corrispondente ai fatti progetti e non tralasciava pensiere, perchè l' intrapreso lavoro procedesse speditamente al suo compimento. Ma come suole accadere che molti anche ad opera incompiuta credono poterne giudicare, così censuravano che l' architetto avesse adottato che le colonne posassero sulla sommità del tempio, e questo al di là del bisogno fosse eminente ed ampio. Ma più ancora biasimavano alcuni altri l' ardire dei Padri di essersi voluti sobbarcare ad una spesa superiore alle loro forze. Col diffondersi che fece questa voce giunse alle orecchie del Card. Margotti che essendo protettore dell' Ordine, concertatosi col generale deliberò che si sospendesse la fabbrica. Obbedendo i Canonici, non si credettero però obbligati a non scusarsi. Che anzi confutando essi tutte le opposte ragioni, non passò gran tempo che illuminati i superiori non solo derogarono al fatto divieto, ma eleggendo il Bavosi generale dell' ordine intesero con ciò di dare la più chiara testimonianza di approvazione all' opera sua.

Raddoppiandosi in appresso l' antico ardore tanto si studiarono gli anzidetti canonici che nell' anno 1623 il tempio di S. Salvatore aprivasi al pubblico culto. Meno il coro e la cappella maggiore, che essendo mancato lo spazio necessario difettano in ampiezza a paragone di ciò che apparisce nel disegno, in tutto il rimanente della chiesa fu seguito il concetto del Magenta nel quale è chiaro il suo inclinare di rinvertire l' architettura dal barocco al classico, dando a questa chiesa un aspetto che si avvicina maggiormente all' imitazione delle fabbriche pagane che alle cristiane. Non è però questa una ragione sufficiente a farne argomento a lui di accusa, mentre tale era l' avviamento a cui l' arte incominciava a piegare ed il Magenta

era dei primi architetti che questo stile facesse conoscere ai Bolognesi. Ma se tale tendenza è chiara in S. Salvatore non lo è parimente nella chiesa di S. Paolo da lui disegnata, dove l' imitazione del classicismo è tanto meno espressa che nell' altra. Trionfa in questa principalmente la cappella maggiore dove l' ampiezza risponde alla magnificenza e ricchezza degli ornamenti.

La famiglia Spada alla quale appartiene questa cappella ne allogò il disegno ad Alessandro Algardi che in mezzo a marmoreo elittico tempietto scolpì le due statue semicolossali che rappresentano la decollazione di S. Paolo, gruppo che riscuote la generale ammirazione per la franchezza e scioltezza seguita dall' Algardi nello scolpirlo (37).

Nel tempo stesso che il Magenta attendeva a compire queste tre chiese non venivan mai meno agli architetti bolognesi nuovi ed importanti incarichi. Non diremo di tutte, ma delle principali fabbriche innalzate in quest' epoca con uno stile che si accosta a quello delle tre chiese citate. La chiesa di S. Benedetto riedificata sulle rovine dell' antica (la di cui origine rimontava almeno ai primi anni del secolo XIV) disegnata dal bolognese Giovanni Ballerini è di questo numero (38). Non differiva dal seguito stile Tommaso Martelli che veduto escluso il suo disegno dai canonici di S. Salvatore, si dovè acconciare ad un partito molto inferiore accettando dai PP. Serviti la direzione della nuova chiesa di S. Giorgio, la quale non meriterebbe menzione se pure non fosse opera di un architetto che aveva lodevole fama nella sua patria (39).

Pregi molto maggiori di quelli, che appaiono nella chiesa di S. Giorgio, si scorgono nell' altra di S Lucia, la quale per ampiezza e copia di ornamenti emula le romane. Venne innalzata con disegno di Girolamo Rainaldi nel 1623 a spese dei PP. della Compagnia di Gesù i quali paghi dei servigi che resi gli avea Girolamo in Roma forse perciò lo anteposero a tutti gli altri architetti della città (40). Dichiarata tale ipotesi come una plausibile cagione perchè i gesuiti lo eleggessero, non ne taceremo un' altra che ci si presenta ora alla memoria. Considerando la diversità che passa fra gli edifizii innalzati da architetti

bolognesi dal principio alla metà del decimosettimo secolo si scorge che, come nel primo periodo, sono da scusarsi quelli che piuttosto ai forastieri che ai cittadini diedero la preferenza per essersi l' architettura coltivata in Bologna meno che la pittura, mentre poi nella seconda metà del secolo la cosa procedè in senso inverso.

L' interno della chiesa di S. Bartolomeo può fornirne fra molti un esempio; imperocchè innalzata dalle fondamenta nel 1664 con disegno di Giovanni Battista Natali non si oppone all' eleganza e sobrietà di stile del portico esteriore. E ciò affermando si vengono anche insensibilmente a biasimare quegli scrittori sistematici, i quali pretendono che un tipo architettonico debba avere distinte e determinate forme in guisa da non potersi, riguardo all' epoca, trarre in inganno. Ma pure sono tali e tante le eccezioni che possono nascere da tale principio, che senza i lumi, che ne può somministrare la storia e la critica che deriva dal lungo e molto vedere, si correrà pericolo di stranamente errare. Così è che l' anzidetta chiesa di S. Bartolomeo, considerata nel suo insieme si direbbe opera piuttosto di quell' epoca in cui lo stile di transizione inclinava a passare al classico, che non di quella de' seicentisti. Ma quando dicesi dell' insieme non s' intende già che tutte le parti ornamentali sempre corrispondono, che anzi il più delle volte son quelle che mettono sulla strada per giudicare dell' età di un edificio. Imperocchè è osservabile che qualunque sia lo stile al quale inclini la fabbrica, la parte ornamentale esprime quasi sempre il gusto presente, mentre come l' occhio si acconcia a diversi formati architettonici derivati da fini individuali degli architetti o degli ordinatori, non è così della parte ornamentale, la quale traendo derivazioni piuttosto vaghe e capricciose che positive mai non si scioglie dal costume che è in voga. Per cui fra tutte le eccezioni architettoniche che può somministrare lo stile del secolo decimo settimo è raro che alla parte decorativa non si vedano associati que' cartocci, que' ghirigori, quelle chimere e quelle cento altre strane invenzioni che furono così ammirate dagli uomini di que' tempi.

Questa tendenza non poco contribuì a far trascurare l' ordine e l' armonia; per la qual cosa avvenne che spesse fiate non si fe' neppure caso se l' esterno di un tempio fosse in aperta opposizione con l' interno. L' esempio dell' architetto della chiesa di S. Bartolomeo non fu guari seguito da Giovanni Battista Torri, quando gli venne affidata da' PP. dell' Oratorio di S. Filippo la ricostruzione della loro chiesa, dedicata a Nostra Donna di Galliera. È una vera sventura che l' antica facciata di questa chiesa la quale rimonta intorno al 1474 sia talmente deperita per la fragilità dell'adoperata materia da non potersene ora tutta ammirare l' eleganza e la leggiadria. Ma non è sventura minore che l' architetto obliando tutte le leggi della convenienza si attenesse ad uno stile del tutto contrario, sebbene l' opera che ne uscì, avuto riguardo all' epoca, fosse per se medesima piuttosto lodevole. Quantunque in tutte le fin qui descritte fabbriche, e più specialmente in quella, di cui da ultimo discorrevamo, non che nelle altre di S. Maria Maggiore riedificata nel 1665 e di S. Maria dei Mendicanti architettata nel 1680 da un maestro Bartolo, architetto del Reggimento e di S. Maria della Vita surta con disegno del P. Giovanni Battista Borgonzoni del terz' ordine di S. Francesco che ne lasciò imperfetta la cupola, condotta poscia a compimento nel 1787 dall' altro architetto Giuseppe Tubertini, quantunque, noi dicemmo, in queste tutte si manifesti chiaramente un precorrimento a quell' ecletismo che fece venir meno ogni originalità nelle opere del secolo successivo, cionnonostante e per quanto esso ecletismo si mostri potente e diffuso nella città di Bologna, non vi fece in tutto rinunziare al gusto barocco del seicento; che anzi Francesco Bibiena vi manteneva in onore il fare borominesco, le opere di lui (come più sopra si disse) non manifestando minor genio di quello de' maestri i quali aveva preso ad imitare. Lo dice chiaro il grand' arco del Meloncello da lui disegnato, non che l' altro che introduce ai loggiati che conducono al Santuario della B. V. di S. Luca, concetto del suo creato Giacomo Monti (41). Ma più chiaro lo dice il gran teatro che per ordine del Senato Antonio Galli Bibiena disegnò.

Dalla scuola di Ferdinando suo padre egli derivava. Ma anteponendo l' architettura alla pittura più a quella che a questa si dedicò. La fama che avevano acquistata i suoi maggiori nella costruzione dei teatri lo invogliò a seguirne l' esempio per cui passato dalla scuola del padre all' altra di Felice Torelli da Fano in brevissimo tempo già ne emulava il valore. Così essendo non lasciò di profittare dell' occasione che gli porgeva Bologna nella qual città essendo andato in fiamme il teatro Malvezzi si divisava d' innalzarne un altro che in vastità e ricchezza superare doveva quanti se ne erano costruiti prima e che per sodezza allontanasse il pericolo d' incendiarsi come soleva accadere a quelli costrutti quasi interamente di legno.

Dalla distruzione dell' antico palazzo Bentivoglio non erano in piedi che cinque archi del portico dal lato del Borgo della paglia per cui con l' abbatterli si dispose di tutto lo spazio che comprendeva il detto palazzo per innalzarvi il nuovo teatro.

Antonio Bibiena il di cui modello era stato fra molti scelto dal Senato ne faceva scoprire le fondamenta nel mese di agosto dell' anno 1756 ordinandone la pianta interiore semicircolarmente dalla parte ove si ha l' ingresso la quale nel progredire della curva allargandosi dolcemente da un lato e dall' altro prende la forma di campana sino alla linea incontro ove incomincia la bocca d' opera che sul palco scenico si estende per tutto il proscenio. Lo cingevano intorno quattro file di palchi e di più una quinta denominata *loggione* ricavata nel sesto, o montata della volta che copre la platea. Ornava finalmente la bocca d' opera di quattro colonne corintie sporgenti con sottoposti piedestalli i quali posavano sopra zoccoli, e questi sopra basamento impiantato sul piano di esso proscenio, ed il basamento si andava ad unire all' altro che circondava la platea. Al di sopra delle predette colonne stavano delle arcuate grandiose mensole che sorreggevano i due architravi del proscenio medesimo tra i quali vi era un soffitto a lacunare. La cornice dell' architrave davanti la bocca d' opera era nel suo mezzo ornata con lo stemma di Bologna e suo sovrapposto gonfalone ed erano ai lati due leoni. Passiamo sotto silenzio la sua vastità sicchè l' intera superficie della platea si computa ragguagliatamente a

metri quadri centottantanove e venti centimetri e l'altra del proscenio a metri 60 80; tralasciamo di dire della ricchezza degli ornamenti con gran profusione impiegati; della bellezza delle dipinture le quali avendosi in grandissimo pregio lungamente si conservarono finchè il loro deperimento non consigliò di rinnovarle.

Ad onta che l'esito di quest'edificio corrispondesse in tutte le sue parti all'aspettazione che avevano i bolognesi di quest' architetto, non andò esente da tutte quelle opposizioni che sogliono nascere nell'imprendersi tal natura di opere pubbliche. Imperocchè se l'emulazione fa tutti i suoi sforzi per deprimere quello che nell'agone ottiene la palma, arrestano i volgari col loro cicalio il libero progredire dell'opera.

Così avvenne che il Bibiena col dare troppo ascolto a queste voci cangiasse gran parte del suo disegno, che seguendo all' opposto il primo modello, risparmiato si sarebbe i biasimi del Milizia, di Napoli Signorelli, e dell'Algarotti, severi forse al di là di quello che l'architetto meriti, ne' loro giudizi. Imperocchè venuto il pubblico ad un esame più accurato ch'essi non fecero, e riparati alcuni lievi disordini principalmente considerati dagl'intelligenti nel Teatro Comunale di Bologna, si ravvisarono espressi que' germi che hanno poi servito a perfezionarne le costruzioni. La famiglia dei Bibiena fu quella che vi diè la spinta maggiore e le principali città d'Italia furono ornate da essa di edifizi che variavano alquanto dai teatri mobili eretti nell'interno dei palazzi per essere isolati e provveduti di tutto quanto poteva bisognare oltre al comodo e al decoro delle sceniche rappresentanze. Furono con disegni di Ferdinando, Francesco, Antonio, e Carlo Galli Bibiena innalzati i teatri di Mantova, di Parma, di Colorno, di Piacenza, di Milano, di Verona, di Vicenza, di Siena, di Pistoja, di Genova, di Macerata, di Roma e di Napoli: fuori d'Italia quelli di Vienna, di Praga, di Gratz, di Dresda e di Berlino; e tutti avevano col bolognese così grande analogia da non ingannarsi giudicando che fossero cosa di loro.

Non è perciò opera inutile, giacchè l'argomento ce lo permette, rilevare le varietà che si scorgono tra i precedenti e i teatri innalzati dalla famiglia e dagli imitatori dei Bibiena.

Benchè di questi teatri stabili non esista memoria che indichi un origine anteriore alla metà del secolo decimosettimo, nondimeno nei pochissimi che prima s' innalzarono ebbero gli architetti in vista d' imitare le piante e gli alzati corrispondenti allo stile greco romano testimoniandolo l' Olimpico, quello di Sabioneta nel Mantovano; e forse da essi non si scostava l' eretto a Ferrara dal Duca Alfonso d' Este.

Pare piuttosto che da tal concetto dilungato siasi alquanto l' Aleotti nel disegno del Farnesiano di Parma. Associava egli alla forma elittica e alle gradinate che lo circondano le due logge che sovrastano e nella bocca d' opera praticava copiosissimi ornamenti, i quali disusati nei teatri antichi danno colle porte aperte all' ingresso e ai fianchi l' aspetto di archi di trionfo le quali armonizzando cogli spaziosi vestiboli ammettono nell' insieme splendidezza e decoro. Questa novità aggiunta eziandio alla vaghezza e alla leggiadria delle pitture di Lionello Spada e dell' ornatista Curti, spiranti sublimi concetti somministrati loro dall' erudito Vescovo di Borgo S. Donnino Mons. Alfonso dei Conti del Pozzo, recano nel loro insieme una chiara testimonianza dei costumi e dello spirito che regnava in quest' epoca al quale il teatro perfettamente corrispondeva (42). Considerate tutte queste doti non si può restare incerti che il teatro Farnese non sia l' anello che congiunge gli altri teatri che innalzarono i Bibiena perchè studiandolo non fecero che adattare nei loro quelle modificazioni che non tardarono ad estenderne l' uso. Sembrava che il pubblico non fosse pago se non aveva un luogo ove riposarsi dalle opere odierne cogli spettacoli scenici, per la qual cosa non vi furono città per piccole che fossero che non si emulassero nell' innalzare teatri.

Per cui senza progredire d' avvantaggio nel descriverli, ritornando alle opere che il Bibiena ha lasciate in Bologna non tralascieremo di notare come in uno stile, che a quello del Bibiena si accosta, si presenti tuttavia la porta Lamme, della di cui edificazione nel 1660 davasi ad Agostino Barelli il merito, che il sig. Michelangelo Gualandi ha recentemente rivendicato a Bartolomeo Belli (43).

Nè men degna di uno sguardo è la porta di Galliera che in luogo della più antica, la quale sentiva di fortilizio e cadde dalle fondamenta, pel clandestino rodere di acque, fu fatta dal Reggimento reinnalzare nel 1661 commettendone l' opera a Bartolomeo Provaglia. Ella è questa un bel misto di architettura rustica e dorica con salda apparenza, sfogate volte e maestose parastate, nicchie, fregi, timpani, ed una specie di torre in capo all' edificio.

Del medesimo architetto, e della medesima maniera è il palazzo, che nel 1650 avevano fatto edificare i Signori Bargellini, e che tiene il nome de' Giganti dalle due statue colossali di macigno presso gli stipiti della porta sulla via a sostegno del superiore meniano. Autori di quelle due statue furono l' Agnesini e il Brunelli, restando incerto chi scolpisse l' Ercole posto in gran nicchio dirimpetto all' entrata (44).

Nè perchè di tempi posteriori, dubiteremo di osservare anche le scale di questo palazzo fatte fare nel 1730 dal Conte Senatore Vincenzo Bargellini, le quali fanno assai bella mostra di prospettiva emulando le lodi, che per questa parte si danno dai Bolognesi a quelle dei palazzi Ranuzzi (poi Baciocchi, oggi Grabinski), Fantuzzi (ora Pedrazzi), Marescotti (ora Marsigli), e del già monastero dei Monaci Celestini. Ma se noi abbiamo a dire sinceramente l' animo nostro non possiamo del tutto convenire in quelle lodi sembrandoci di scorgervi quel difetto che è appunto comune alle opere dei barocchisti di volere cioè recare vicino e per l' uso giornaliero ciò che fa buon effetto da lontano, al solo fine di dilettare la vista, quindi alla speciosa appariscenza sacrificarono in esse scale, sia colla sinuosità delle linee, sia colla ripidezza, sia colla soverchia o altezza o bassezza dei gradini o larghezza o strettezza loro, la comodità e la sicurezza di chi deve salirvi. Forse un tale loro sfoggio di prospettiva sortì men riprovevole successo quando fu applicato agli ingressi degli anzidetti palazzi con quegli sfondi che danno loro un aspetto d' imponente grandezza e li rendono per così dire scenici; lo che tanto meglio seguire si poteva in un paese ove i loggiati esteriori che ne formano, come dicevasi altrove, un particolare distintivo, si legano con quelli degli atrii interiori.

E perchè questa generale imponenza dei palazzi bolognesi corrisponda anche agli interni ordinamenti, diremo, che il Reggimento della città richiedeva che un nobile ogni due mesi oltre al presiedere al Senato, vestisse le insegne di principale magistrato. In tale occasione usava farsi mostra di suntuosa gala, e nel suo palazzo egli doveva dare suntuoso ricetto, e lauto imbandimento di dolciarie e bevande alle classi eminenti della città; perlocchè aveva d' uopo di ampli vani che oltre al bell' aspetto, presentassero, col loro succedersi immediato, a tutti tali comodità da evitarsi quell' accalcarsi di gente, cosa ora così comune nelle moderne abitazioni, e così impropria di queste nobili raunanze. All' ampiezza delle interiori camere convenivano eziandio viemmaggiormente gli anzidetti magnifici ingressi atti essendo a contenere la cittadinanza minuta la quale ivi restavasi in tal tempo applaudendo, e gavazzando a spese del novello Gonfaloniere che faceva dar loro a bere squisiti vini, ed apriva la borsa dispensando a tutti della moneta.

Queste felici condizioni nelle quali si trovava Bologna nel secolo XVII non le scorgiamo avverarsi tutte in Ferrara. E di questo sarà a dar colpa al suo mutarsi, colla morte dell' ultimo Duca, da capitale in città di provincia. Non vuolsi con ciò negare che il Pontefice prendendone il dominio non si studiasse di fare quanto poteva da lui dipendere perchè i cittadini avessero il meno possibile a provare i danni della mutata condizione loro. Noi non ce ne occuperemo se non per quel tanto che può aver tratto al rallentarsi dei cittadini abbellimenti.

Col passare che aveva fatto Ferrara dal dominio dei Duchi all' altro della Santa Sede, la prima cosa alla quale si mirò fu che si mettessero in opera tutti que' mezzi che si avevano per opportuni ad escludere il pericolo di averla a perdere. E siccome a quell' età tenevasi per cosa indispensabile che le città fossero inespugnabili, fornite perciò di bastioni e di trincee, così non estimandosi Ferrara abbastanza fortificata dai Duchi, Clemente VIII prima di abbandonarla per far ritorno a Roma, concertossi col suo legato, e con Antonio Targone architetto per la costruzione di un nuovo castello.

Al Cardinale Aldobrandino che ne restava al governo non era meno a cuore del Pontefice di effettuare con tutta la possibile prestezza tale disposizione. Scelto egli quello spazio di città che ritenevasi più atto a quest' opera nessuno degli ostacoli si curò che a quell' impresa si opponesse. Distruggere quindi si dovettero molti edifizi importanti ondechè moltissimi cittadini (essendo quello uno dei più popolosi quartieri della città) furono obbligati ad abbandonare le proprie case, ed altrove trasportarsi.

Intorno all' anno 1599 furono collocate le fondamenta di questo nuovo fortilizio all' angolo della città fra il mezzogiorno ed occidente, dov' era prima Castel Tedaldo. La sua pianta pentagona estendevasi parte dentro, parte fuori della città, comprendendo un nuovo tratto del borgo di S. Luca, una parte del quale dal Duca Alfonso II era già stata per munimenti militari occupata. Tutto il borgo di S. Giacomo colla sua chiesa, il palazzo Costabili, un luogo di delizia della Duchessa d' Urbino, le chiese di S. Maria Maddalena, di S. Maurelio, e dell' Ascensione, dell' Ospedale di S. Maria Maggiore, la Rotonda, e la torre fatta fabbricare dal detto Duca Alfonso, oltre la tanto celebrata villa di Belvedere, tutto andò adeguato al suolo. Il Frizzi un cotal fatto narrando (45) si rattrista dei danni, che da quest' opera del Cardinale derivarono alla sua patria, e nota che privati una volta i Ferraresi di quello spazio, che avevano per lo migliore, venne meno in loro anche la volontà di sceglierne un altro per fabbricarvi, tanto più che essendo diminuito il popolo e questo impoverendo pensarono che l' impresa sarebbe tornata inutile.

Nella medesima maniera, che di questo patito danno si lamentava lo storico, non passò sotto silenzio gli altri. Sapevasi che Cesare successore di Alfonso, conducendosi a Modena, sua nuova capitale, fatto giusto diritto della convenzione firmata a Faenza fra lui e il Papa per gli uffici della Duchessa di Urbino, aveva seco recato tutto quanto eravi nel ducale palazzo di peregrino e prezioso in fatto d' arte, e di codici. E come se questo primo spoglio non fosse stato bastantemente amaro ai Ferraresi si ordinava dal Pontefice che altre celebratissime dipinture

esposte qua e là alla pubblica veduta, si trasportassero a Roma. E perchè le sventure quando cominciano non si arrestano mai per poco, queste crebbero colà ancora dove giunta non sarebbe, senza nota d' ingiustizia, la mano del Principe. Ecco infatti che il famoso museo della famiglia Canonici, il quale per valore e pregio emulava i principeschi, rimase appunto in questi medesimi anni preda delle fiamme (46); e Ferrara in tale epoca memorabile si trovò per queste, e per altre cagioni mutata, da ricca, potente e popolosa che era nell' Estense Ducea, in una città dalle altre di provincia non punto dissimile.

Alle cose fin qui narrate gl' istorici ferraresi aggiungono anche le spese che si fecero per evitare i minacciati pericoli alla loro patria dal vicino fiume Po. Per quanto ciò sia vero riguardo alle spese che s' incontrarono fin dal principio del pontificato di Clemente VIII, non deve rigettarsi la nostra riflessione che le condizioni di questo fiume cangiandosi coll' andare del tempo, e divenendo sempre più minacciose, obbligarono il Papa ad imprese di gran lunga superiori alle antiche dei Duchi. E perchè queste nuove opere s' impresero per consiglio ed insinuazione dei matematici idraulici più cospicui a quel tempo in Italia, non solamente valsero a tener lontani tutti gli anzidetti pericoli, che si temevano, ma hanno eziandio favorito il miglioramento igienico della città, ed il suo commercio pei canali, che si sono aperti, rendendo pronto ed agevole per i mari il trasporto delle copiose produzioni agricole di questo paese.

Uno degli idraulici al quale va singolarmente debitrice Ferrara delle esposte migliorie è appunto un suo concittadino, il nome del quale è perennemente pregiato da quanti coltivano le scienze matematiche applicate all' idrostatica, come pure all' architettura civile e militare. Dire vogliamo di Giovanni Battista Aleotti che nato in Argenta negli ultimi periodi del secolo XVI, essendo ancor giovane si condusse a Ferrara dove fece in questi studi così rapidi e felici progressi da meritarsi la confidenza dei due ultimi Duchi, ai quali prestò segnalati servigi nella dupplice qualità d' ingegnere e d' architetto. Cangiata poscia condizione lo Stato, passò all' obbedienza del Pontefice Clemente VIII sostenendo a que' tempi dotte ed ardenti dispute

con altri architetti di grido riguardo alle opere che si proponevano di fare al fiume Reno, ed a Primaro; mentre erano da lui dirette le bonificazioni fra il Po e il Tartaro. Ma noi piuttosto che soffermarci sopra cotale argomento, diremo dell' Aleotti come civile architetto. Teniamo noi pure co' biografi che principe ei s' abbia a dire degli architetti ferraresi suoi coevi, ma avvisar dobbiamo che scarse occasioni offerir gli poteva Ferrara di far prova del suo valore, mentre per le cagioni superiormente dichiarate, l' innalzarsi di solenni edifizi erasi fatto piuttosto raro che no. Avvegnachè in fatto di costruzioni nuove non è ricordo quasi mai se non di chiese. Quindi anche l' Aleotti fu impiegato piuttosto intorno ad edifici sacri, che in altre opere civili (47). Sappiasi primieramente, che partita che fu da Ferrara la Duchessa Margherita, accolse il pubblico Magistrato sotto la sua direzione le povere zitelle raccolte e sostenute da lei nell' antico palazzo Pendaglio che aveva a quest' uso convertito.

Essendo però l' ospizio privo tuttavia di oratorio, all' Aleotti ne venne confidato il disegno. Ma come questa è cosa di ben poco momento soggiungeremo piuttosto che intorno al 1612 fu il lodato architetto incaricato della direzione e disegno della nuova chiesa di S. Carlo, che i devoti facevano a lui innalzare poco dopo salito agli onori degli altari. Ebbe quivi l' Aleotti un campo spazioso dove far valere la sua abilità, e l' esito non andò allora certamente vuoto d' effetto, mentre stimati furono pregi quei che noi, forse a cagione della varietà di gusto e di sentire, diversamente consideriamo. Imperocchè quel suo fare un po' pesante, quel manierismo nell' ornare, non potevano allora dispiacere essendo cosa quasi comune nelle opere degli architetti. Questo stile seguito dall' Aleotti corrispondeva eziandio alla preferenza, ch' egli soleva dare all' architettura militare sulla civile. Potendosi di lui ripetere ciò che abbiamo detto altrove del Sangallo, e di altri architetti dediti in tutta la loro vita allo studio di fortificare città, ai quali riuscire doveva molto difficile di poter salire in diverso genere di lavori alla medesima perfezione che avevano raggiunta in quello. Non sarà pertanto cagione di meraviglia che il disegno fatto dall' Aleotti per la Porta Reno (allora di San Paolo) manifesti pregi molto

maggiori di quelli che in murar chiese egli sapesse mettere in luce. Invero una chiesa del secolo XVII, allora che la parte ornamentale dall' armonia della fabbrica si disformava, ammetter non poteva quella severità di stile che si ammira in questa porta di Reno. La quale se non avesse ora le basi troppo depresse per il rialzo cagionato dalle prossime opere di fortificazioni ben altrimenti apparirebbe maestosa, con accrescimento di fama all' Aleotti che in cotal sorta di lavori, meglio che in altra, va ad ogni modo raccomandato alla memoria dei posteri.

Competeva con l' Aleotti il Cav. Luca Danesi di Ravenna come ne fan prova le opere da lui lasciate a Ferrara. La chiesa dei Servi innalzata con suo disegno nel 1635 in via della Colombaja, dopo distrutta l' altra da questi monaci ufficiata nel Borgo di S. Luca, onorerebbe interamente la sua memoria se non l' avesse lasciata incompiuta: lo che gli avvenne anche dell' altra di S. Maria della Pietà tuttavia priva di facciata.

Superiore di merito al Danesi apparisce Francesco Guitti ferrarese nel disegno della chiesa di S. Maria della Rosa; e lo apparirebbe forse altrove se non fosse stato impedito dal procedere in quest' esercizio dagli incarichi d' ingegnere che sostenne in servizio della città e dello Stato. Aggiunse il Guitti a tal pratico esercizio quello d' istruire nelle discipline proprie degli architetti e degli ingegneri giovani ferraresi i quali concorrevano a lui in gran numero. Si distinse fra questi Carlo Pasetti il quale ammaestrato nella geometria dal P. Cabeo, passò alla scuola del Guitti così ben basato negli studi che oltre il superare i compagni fu anche in grado di esercitare prima di loro le due anzidette arti.

Come architetto militare venne impiegato dal principe singolarmente nelle opere di fortificazioni innalzate al Primaro, a Cento, al Vigarano, al Ponte di Lagoscuro. Come pure di sua invenzione furono i tre rinomati fortilizi di qua e di là dal Po. Se si eccettui la chiesa di S. Giuseppe, Ferrara non possiede altr' opera civile del Pasetti; stantechè abbandonando egli il pratico esercizio di architetto si dedicò interamente ad inventare macchine e scenari per rappresentazioni drammatiche, feste, tornei, e spettacoli d' ogni sorta. La maravigliosa e fervida sua

fantasia nell'inventare, e la facilità nell'eseguire lo fecero decidere, come l'esito lo confermò, a non uscire mai più dal fatto proposito. Nel Pasetti si era da tutti osservata una rara abilità nelle opere eseguite nelle diverse occasioni di festive ricorrenze in Ferrara, le quali gli agevolarono la strada a sempre nuovi ed importanti inviti alle corti di Italia, e straniere. Nel 1660 era al servigio del Duca Ranuccio Farnese a Parma e sei anni dopo l'imperatore Leopoldo lo chiamava a Vienna per ordinare e dirigere gli spettacoli di uso nella circostanza delle sue nozze. Partiva il Pasetti per colà in compagnia del suo concittadino Francesco Ferrari rinomatissimo pittore di scene, e tanto l'uno che l'altro giunti che furono in Vienna si diportarono con tale e tanto valore da corrispondere pienamente alla fama che li aveva preceduti (48).

Col Pasetti si chiude la serie degli architetti civili che hanno avuta rinomanza a Ferrara in questo secolo quand'al più non vi si voglia comprendere un Balestri lodato dal Frizzi pel suo disegno della chiesa di S. Maria delle Cellette in prossimità di Argenta; un Francesco Muzzarelli che ebbe parte nei nuovi lavori del duomo e finalmente Alberto Schiatti che convertì nella presente condizione architettonica la chiesa di S. Francesco (49).

Molto più copiosa degli architetti era certamente l'altra serie dei matematici idraulici, la celebrità de' quali dopo alcuni secoli non è certamente venuta meno, nè le opere che lasciarono inferiormente ammirate e studiate. A noi non appartiene entrare nei particolari di essi, e non è nostro ufficio encomiarne le gesta come già lo fecero gli storici della loro patria e stranieri; dovremo dunque restarci soddisfatti di quel poco che siam fin qua venuti narrando intorno agli edifizii ferraresi del secolo XVII, giacchè dell'inferiorità di numero a paragone dei precedenti abbiamo, direm di volo, accennate le ragioni, le quali scusando i cittadini ne fanno ricadere la colpa sulle vicende politiche poco felici alle quali fu sottoposta Ferrara cessando di essere la sede de' suoi antichi Signori.

NOTE E DOCUMENTI.

(1) La difesa scritta dal Rossi è stata pubblicata dal Baldinucci nella vita del Bernini.

(2) Monsignor Bottari fece stampare nella sua raccolta alcune lettere del Marchese Poleni (1743, tom. IV, p. 153 e seg.) e da queste deriva il nostro racconto. Al Poleni non mancarono oppositori. Ma il fatto ha manifestato che il suo giudizio prevalse a questi, non avendo la cupola dato mai più segno di poca solidità.

(3) V. Pascoli, op. cit., tom. II, pag. 503.
Baglioni, pag. 45 e 196.
Milizia, op. cit., tom. II, pag. 51 e 119.
Nel 1832 fu quest' ospitale ampliato per munificenza del Pontefice Gregorio XVI, il quale ne affidò la cura all' architetto Camporesi.

(4) Pascoli, tom. II, pag. 503.
Baglioni, pag. 119.
Milizia, tom. II, pag. 119 e 143.

(5) Ora nel museo del Louvre a Parigi.

(6) Vedi i biografi citati alla nota 4.

(7) È stato innalzato sopra le rovine e la precinzione dell' antico circo Flaminio.

(8) Mattia de' Rossi vi fece la scala, il portico e l' ultimo piano. Carlo Fontana diede compimento alla fabbrica.

(9) Della chiesa di S. Ivo ha scritta pochi anni sono la storia Nicola Ratti.
Il Passeri a pag. 385 dic' essere la chiesa di S. Carlo alle quattro fontane *un miracolo dell' arte.*
Si argomenti da questa sentenza che peso può darsi a certi giudizii?....

(10) L' interno è disegno di Giovanni Guerra da Modena. La cupola è stata disegnata dal Boromini.

(11) Il Bernini diresse gli ornamenti appartenendo il disegno della chiesa a Giovanni Matteo di Città di Castello ed a Martino Longhi il seniore.
Il Bernini diede il disegno del contiguo oratorio, la cui esterna facciata è notabile per la sua bizzarra composizione. L' interno presenta la singolarità di una gran volta piana mirabile per l' ardita maniera colla quale la condusse l' architetto, sostenendo superiormente il gran vano della biblioteca, priva, com' è, dal lato verso la piazza di controforte.
V. Baglioni, pag. 64, e Passeri, pag. 386.

(12) De Basil. et Patr. Later., lib. I, cap. V, VII, XI.

(13) Poco dopo però viene a scusarlo, soggiungendo essere stato costretto piuttosto che innalzare un palazzo, di rattopparlo per alcune strane fantasie del Pontefice. — V. tom. II, pag. 166.

(14) T. II, pag. 241.

(15) V. i biografi citati nelle note precedenti.
Dell' antico e del nuovo tempio di S. Maria in Campitelli hanno scritto la storia Carlo Antonio Erra, Giovanni Leonardi e Lodovico Maracci.

(16) Maggiori e più estese notizie sopra quest' istituto possono aversi nelle opere di Monsig. Giuseppe Vai, e dalla relazione fattane dal Card. Tosti quando si trovava presidente di quest' ospizio.

(17) Era in questo luogo l' antico tempio, che alcuni vogliono di Romolo, altri di Vesta presso il foro romano, il quale fu ridotto a chiesa fin dai primi secoli

cristiani. Il Pontefice Adriano I la ristorò nell' anno 774; Nicolò V la rifabbricò nel 1450; il Cardinale Barberini la fece restaurare nuovamente nel 1674, affidandone l' incarico al Fontana.

(18) Il circuito di questa villa, che tanto onora la memoria del suo fondatore Cardinale Scipione Borghesi, si estende intorno a tre miglia.

Il Cav. Luigi Canina ne ha date alcune descrizioni, come pure fece il Prof. Niby. Supera però tutte la pubblicata dal Ch. Ennio Quirino Visconti col titolo di *Monumenti Gabini e Borghesiani.* Formano questi il principale ornamento del museo del Louvre a Parigi.

(19) Intrapresa l' opera venne poi condotta alla sua perfezione da Onorio Longhi, e dal Berettini.

Di Frate Mario da Canepina Cappuccino è il disegno della facciata. Al suo più magnifico aspetto avrebbe molto giovato l' attenersi a fondarla in un luogo più eminente senza bisogno di dovere alzare l' ingresso con una lunga ed incomoda gradinata; come pure non potea mancare ai fabricieri la maniera di rendere più ampia la piazza, allargando lo spazio dal lato di ponente.

(20) L' interno della chiesa di S. Carlo a Catinari è disegno di Rosato Rosati di Montalto, cittadino maceratese. L' altra chiesa è disegno del Soria tanto di dentro, quanto di fuori.

(21) La facciata è stata aggiunta nel 1695 dall' architetto Cristoforo Schor.

(22) Fu incominciata da Michelangelo, e compita nel 1512 da Giulio Romano.

(23) Il Bellori (tom. II, pag 133) ammonisce che l' Algardi non aveva fatto che seguire una pianta di Palladio accomodandola perfettamente al luogo aperto della villa.

(24) Il Pontefice Gregorio XV collocò la prima pietra di questo gran tempio nel 1626 nel luogo medesimo, dove già esisteva la piccola chiesa dedicata a N. D. Annunziata.

(25) L' origine di questa chiesa rimonta al secolo quinto, poichè vuolsi che il Pontefice Sisto III la edificasse nell' anno 453. Nel secolo settimo fu restaurata da Benedetto II e da Adriano I intorno al 770, e quindi da Celestino III che la consacrò ai 26 di maggio del 1196; finchè nel Pontificato di Paolo V fu condotta allo stato presente.

(26) V. Baglioni, op. cit., pag. 232.

(27) Cadolini Monsignore, Annotazione ai monumenti di Spoleto, pag. X.

(28) Pascoli, op. cit., tom. III, pag. 222.

(29) Mancini, op. cit., pag. 177.

(30) Lo spazio occupato da questa chiesa è il medesimo che abbracciava quello della casa nella quale nacque S. Francesco. Così almeno afferma il P. Bruschelli nella sua Guida d' Assisi, a pag. 59.

(31) V. Baglioni, op. cit., pag. 164.

(32) V. Zanotti Gianpietro, Atti dell' Accademia Clementina di Bologna, pag. 271.

(33) La volta a cavalli che tuttavia si vede dimostra non essersi la chiesa, che in parte rimodernata.

(34) Fra le chiese di Ravenna questa è quella dove spicca maggiormente lo stile barocco.

(35) Molte notizie che sono nella Cronaca manoscritta del Ghiselli furono raccolte dall' operosissimo signor Gaetano Giordani (degnamente premiato dal regnante Sommo Pontefice Pio IX dell' insegna dell' ordine di S. Silvestro Papa) in un

articolo illustrativo incluso nella storia delle chiese parrocchiali dell' arcidiocesi bolognese.

Dall' anzidetta Cronaca si viene anche a conoscere che essendo nel 1426 Vescovo di Bologna il B. Nicolò Albergati fece rinnovare la cupola del campanile di San Pietro, che era prima di legno, e la fece fare di cotto facendola coprire di piombo, ed in cima collocare una palla di rame dorato, per la quale impiegò quaranta ducati, che furono pagati a Jacopo di Polo dipintore.

Di quanto eravi di antico in S. Pietro non rimane che l' anzidetto campanile.

(36) Memorie storiche delle due canoniche di S. Maria di Reno e di S. Salvatore, Bologna, 1752.

(37) Camillo Marescalchi nell' anno 1816 e Gaetano Giordani successivamente hanno descritta ed illustrata questa chiesa.

V. Raccolta delle chiese parrocchiali, op. cit., tom. IV, n° 94.

(38) La facciata fu fatta innalzare da Monsignor Bentivoglio Manzoli figlio del Conte Ulisse e di Donna Pellegrina Bonaventura, figliuola della famosa Bianca Cappello.

V. Gualandi, Memorie originali italiane, serie VI, pag. 28.

(39) V. Masini, Bologna perlustrata, part. I, pag. 157.

(40) V. Baldinucci, op. cit., tom. XIII, pag. 558.

V. Passeri, op. cit., pag. 221.

V. Pascoli, op. cit., tom. I, pag. 314.

La cappella maggiore venne pochi anni sono condotta nello stato presente dall' architetto Vanini.

(41) All' architetto Francesco Dotti venne dato l' incarico dell' esecuzione dell' arco del Meloncello, trovandosi assente da Bologna il Bibiena.

Il Milizia, op. cit., tom. II, pag. 203, loda l' opera del Monti nel disegno da lui dato dell' arco d' ingresso ai portici.

L' anno 1676 tutto il loggiato della pianura era compito con numero 306 archi e colla spesa di scudi novantamila e novecento. Da quest' anno al 1730 furono innalzati gli altri 329 archi della montagna spendendosi scudi cento settantamila e trecento.

Nell' anno 1739 era già stata condotta l' opera a compimento.

(42) Del teatro comunale di Bologna vanno in giro molte stampe e descrizioni come del Farnesiano. Tacciono però tutti che, ideato quest' ultimo dall' Aleotti a semicerchio, venne poi prolungato dal Marchese Enzo Bentivoglio, che all' estremità semicircolare aggiunse due lati retti. Il Bentivoglio, dice il Ch. Ronchini (*lavori d' intarsio a Parma,* 1838) anzichè valersi dell' opera di falegnami parmigiani ne scelse in Ferrara alquanti di abilità a lui superiori, e fra questi Giovanni Marini, al quale, secondo si legge nei registri farnesiani, sotto il 17 novembre 1627 furono consegnate dal Marchese Enzo Lire 282 per dispensarle ai maestri falegnami venuti con esso Giovanni Battista a Parma. E più innanzi sotto quell' anno notasi la spesa di Ducati 754 ai pittori, marangoni ferraresi per l' opera fatta nel teatro.

(43) Gualandi, Memorie originali italiane, serie VI, pag. 28.

(44) In questo luogo esisteva la casa del famoso giureconsulto Tartagni.

(45) Frizzi Antonio, Memorie per la storia di Ferrara, 1809, tom. V (postumo), p. 36.

(46) Roberto Canonici era stato quello che a proprie spese e con molto discernimento ne avea fatta la raccolta, e ne aveva altresì tramandato ai posteri il catalogo nel suo testamento. Così il Frizzi, loc. cit., pag. 89.

(47) Se poche sono le fabbriche civili che esistono di lui, è però superiormente provata la rara e faconda sua immaginazione nel concepirle, dai disegni che vanno attorno di sua mano. Una di queste pregevoli raccolte ci fu offerta a vedere dal Ch. Conte Giberto Borromeo, da lui acquistata a Ferrara nel mese di agosto dell' anno 1846.

(48) V. Frizzi, op. cit., pag. 132.

(49) V. Avventi, Guida di Ferrara, pag. 158.

CAPITOLO XXX.

DELL' ARCHITETTURA RELIGIOSA E CIVILE IN FIRENZE E NELLO STATO TOSCANO NEL SECOLO XVII

Sorgeva il secolo decimo settimo in Firenze con un principe le cui rare doti le promettevano un avvenire lieto in guisa da presentare un soddisfacente confronto colle condizioni nelle quali si trovava tutto il resto dell'Italia mossa a sua voglia dalla prepotenza spagnuola. Così fu che Ferdinando I de Medici spiegando fin dal principio del suo regno una decisa avversione a questa potenza dominatrice non mancò di sagacia e di coraggio per opporsi alle ingiuste sue pretese rendendosi così da lei indipendente. Che paterno fosse il reggimento di Ferdinando ne recano anche oggidì chiarissima testimonianza le leggi che hanno comune con lui l' origine, le sue provvisioni sul commercio e l' agricoltura. Col prosciugamento delle Chiane fece sì che fruttificassero le terre, le quali per lo innanzi giacevano sterili per essere paludose, o sommerse; per cui sorse anche quell' altro beneficio, che, purificatasi l' aria, fu meglio provvisto alla salute degli abitatori. Non trattò colla stessa felicità le maremme di Siena quantunque con grave dispendio vi si fosse travagliato, ma la natura più ribelle che in Val di Chiana, non si lasciò vincere dagli sforzi dell' arte. Città e paesi andò accrescendo di comodità e di abbellimenti allettando molti forestieri a stanziarvi e moltiplicandovi con tal mezzo gli abitanti; e come le arti belle avevano avuta culla ed incremento nella Toscana, così munificamente imprese a favoreggiarle.

Essendo Cardinale aveva già Ferdinando in Roma tal suo genio spiegato nell'arricchire di nobilissime statue la Villa Medicea, ed or dalla porpora passando a cingere la corona del Granducato ordinava che la Venere, l'Arrotino, la Niobe e tanti altri

capi d' opera dei Greci scalpelli trasportati a Firenze si collocassero in un nobile ricetto del palazzo degli Uffici a decoro della patria e ad istruzione ed esempio dei giovani artisti. Nè pago di tutto questo, gli va altresì debitrice Firenze dell' iniziamento della raccolta di tele dipinte dai maestri più insigni d' ogni età e d' ogni scuola da non aversene per numero e preziosità eguale altrove. E se ciò fosse anche poco fu Ferdinando che, col seguire le paterne idee ed i consigli, può quasi chiamarsi il fondatore di Livorno perchè sostituendolo al porto pisano al pari di questo fosse poi di benefizio a chi navigava. Aderente al porto erasi innalzata la città ch' egli arricchì di fabbriche e di comodi d' ogni sorta. Diede poi con apposita legge intera franchigia in quel porto a tutte le nazioni, specialmente ed espressamente all' ebrea, lo che vi chiamò un' ampia mercatura (1).

Nel lusso e nello sfarzo della sua corte non era inferiore Ferdinando a tutti gli altri principi Medicei ed al pari di questi desideroso di possedere nuovi e splendidi palazzi di città e di villa. Fu quindi sua l' idea d' incaricare il Buontalenti dei disegni del Ferdinandeo o Artimino (ora dei Bartolomei), dell' Ambrogiano presso Montelupo; come pure ad esso medesimo, da lui fra gli altri architetti principalmente adoperato, aveva poco prima confidata la direzione della fortezza di Belvedere a Boboli e di tante altre opere delle quali abbiamo già a di lungo discorso nel cap. XXII. Ma se tutte le belle arti furono la delizia di Ferdinando, molto più poi compiacevasi di vederle coltivate in mezzo alla propria famiglia. Imperocchè al suo fratello Giovanni che godeva fama di valente architetto militare e civile, non dubitò di confidare l' incarico d' innalzare nella chiesa di S. Lorenzo una cappella dove dare onorevole sepolcro ai suoi consanguinei. Se questa in successo di tempo divenne poi magnifica per la ricchezza dei marmi e la preziosità delle altre materie che vi furono impiegate il principale concepimento fu di Ferdinando I, e del suo fratello l' attuazione.

Per tutte le quali circostanze non staremo in forse affermando che questo principe a sì grande prosperità il novello suo stato innalzando dava un potente eccitamento ai suoi successori di seguirne l' esempio, ma questi purtroppo pochissimo

vi attesero. Avvegnachè succedendo a suo padre, Cosimo II si dimostrò nel governo molto meno vigoroso di lui, lasciandosi fin da principio aggirare dalle inclinazioni di famiglia aderendo ai voleri della corte di Spagna. Per cui quest' imprevidente consiglio lo condusse all' altro di non badare di mettersi al sicuro, più che non fece, dalle insidie che gli potevano venire dal cangiar ch' egli faceva di politica; e molto meno a dubitare della poca sincerità degli alleati, in modo da brigarsi unicamente a seguitare le opere paterne favorendo con non minore ardore il perfezionamento degli incominciati edifizi. Quindi restringendo il nostro discorso a questi soli (chè degli altri non è nostro ufficio occuparci d' avvantaggio) profittando del conosciuto valore dello zio Giovanni, con disegno di esso fece innalzare in Livorno il molo e di strade e di fabbriche ampliarlo ed abbellirlo. Condotte queste cose al massimo progressivo ordine, animato Cosimo da lodevole sentimento di gratitudine verso del padre ordinava a Pietro Tacca (uno dei discepoli di Gian Bologna e il più segnalato) che ne scolpisse la statua da innalzarsi in prossimità del novello porto.

Del compimento poi della cappella di S. Lorenzo incaricava i due architetti Matteo Nigetti e Giulio Parigi, que' medesimi che avevano diretti gli ampliamenti pur da lui ordinati nel regio palazzo Pitti. E mentre con tali misure dava a divedere com' egli proteggesse le arti, non tralasciava di promovere eziandio le scienze, per cui insofferente che un uomo così chiaro com' era Galileo si rimanesse più tempo lungi dalla patria, fu pensiere di Cosimo d' invitarlo a lasciare Padova per condursi a Pisa. E quegli aderendovi trovò nel principe non tanto il mecenate quanto l' amico. Ma se le virtù di questo Granduca sotto tal punto di vista sono chiare a tutti, è altresì noto che forse indottovi dalle malattie che lo affliggevano manifestò tanto debole carattere che sebbene molto breve fosse il suo governo, durò nondimeno abbastanza per indebolire buona parte dei beneficii paterni ed a disporre le cose ad un tanto peggiore avvenire. Imperocchè venuto a morte Cosimo nella minorità del suo figlio Ferdinando, sei anni di reggenza che precedettero alla di lui assunzione al trono furono fatali alla Toscana per lo sperpero

che si fece delle sostanze dello stato e per l' oblio nel quale andarono molte leggi a lei salutari. E fu in mezzo ai disordini lasciati dalla reggenza che inaugurava, nel diciottesimo anno di sua età, il suo governo Ferdinando II.

Dopo pochissimo tempo non gli mancarono altre disgrazie ad affliggerlo fra le quali di tutte la maggiore la peste che incominciata nel 1628 infuriando ferocemente mieteva vite senza numero, per essa si diseccavano tutte le antiche sorgenti di ricchezza; onde può bene immaginarsi come l' agricoltura ed il commercio da fiorentissimi che erano cadessero in un quasi totale abbandono. Cionnondimeno al giovane principe non mancò mai l' animo di far argine all' opposta corrente provvedendo come meglio per lui si potè alla gravità dei casi. Cessato di fatto dopo non breve tempo il flagello della peste quando gli animi esinaniti dei cittadini stavano sul punto di rialzarsi con offuscarsi di nuovo il cielo ricaddero nella prima prostrazione.

Guidava le sorti di Francia il Cardinale Richelieu, il quale non mirando che a fiaccare l' Austria, per nemici considerava tutti que' principi che a lui non assentissero. La Toscana dopo Cosimo non poteva più cangiare di consiglio, quindi essa con tutti i principi italiani, meno il Farnese aderente a Francia, temeva di trovarsi involta nelle conseguenze di una guerra micidiale, lunga e vicina. Ma non era questo il solo pericolo di cui fosse minacciata: aveva dei nemici più prossimi dei Tedeschi e dei Francesi da combattere. Imperocchè venuta essendo in aperto dissidio col Papa venne risoluto doversi le ragioni d' ambedue decidere colle armi. Costretto da ciò il Granduca a far con molto suo spendio cerna di bravi e di facinorosi compose di questi l' esercito; poichè la Spagna che in conseguenza delle condizioni firmate a Siena del 1557 aveva obbligo in caso di guerra di recargli aiuto, con mendicati pretesti se ne era scusata. Comunque sia stata o no meritevole di riflessione, la differenza che passava nel numero e valore dei due eserciti questa certamente non puossi dedurre dai piccoli fatti d' arme che ebbero luogo nell' incontrarsi che fecero la prima volta il 4 di settembre dell' anno 1643 a Montalcino coi quali conciliaronsi tutte le dispute, ritornando quasi intatti que' corpi ai loro quartieri di riposo.

Sarà nondimeno sempre innegabile che con l' agglomerarsi di tante sciagure quante in poco tempo ne sostenne la Toscana la sua decadenza già incominciata ad apparire nel ducato di Cosimo II si fece anche più chiara nell' altro di Ferdinando; e si finì poi nei due governi di Cosimo III e di Gian Gastone con un abbandono quasi assoluto di tutto quanto si era fatto di utile e di buono.

Se infausti avvenimenti facevano ostacolo alla buona volontà di Ferdinando, le scienze almeno e le arti non andarono, com' era a temersi, in oblìo, levato essendosi ad animarle e proteggerle il Cardinale Leopoldo de' Medici erettosi mecenate di tutti quanti si distinguevano per ingegno e per dottrina. Passeremo sotto silenzio essere stata sua l' idea della raccolta dei ritratti dei più segnalati pittori da loro medesimi dipinti. Taceremo dell' altra iniziata dei camei, come pure dell' aggiunta che fece al museo di due mila medaglie delle più rare fra le quali 750 in oro e che a lui finalmente è dovuta la serie dei disegni dalle prime bozze della scuola greca a Raffaello. Ma per non dire d' altro, per non uscire dai limiti della storia che siam vicini a compiere, diremo piuttosto come ai suoi giorni si perfezionasse la chiesa dei Ss. Michele e Gaetano incominciata con tanta magnificenza a spese dell' altro Cardinale Carlo de' Medici con disegno dello zio Giovanni (2) e come altresì nel governo di Ferdinando si procedesse al sospeso edifizio con l' opera dell' altro architetto Matteo Nigetti. Ma distratto poco dopo anch' egli dalle altre opere che gli erano state ordinate dal Duca, e andando questa sempre rallentando, i PP. Teatini che mediante pie offerte erano stati i principali promotori della nuova fabbrica col consentimento del principe, licenziato il Nigetti, si rivolsero a Gherardo Silvani il quale con l' aiuto di Pierfrancesco suo figliuolo accogliendo l' invito intese a compire ciò che erasi incominciato a fare dai primi architetti. Sappiamo dal Baldinucci « avere egli accresciuto in lunghezza e larghezza » la chiesa: abbassato il piano antico oltre a due braccia, e » di 7 ½ alzando di più la muraglia ornò le due bande della » croce per Francesco Bonsi con ispesa, come fu detto, di do- » dici mila scudi; tirò tutta la navata della chiesa con ornato

» che dentro e fuori si ravvisa; facendo inoltre la facciata in-
» teriore ed esteriore e la scalinata; per entro il muro della
» facciata cavando una scala a lumaca che porta all' organo
» che fu assai lodata. »

« Avendo dippoi considerata quella gran fabbrica e getta-
» tane la volta, considerando che per essere l' abitazione de'
» PP. situata in luogo angusto non meno che oscuro a cagione
» di gran numero di case e palazzi che per ogni parte la cir-
» condano e senza apertura di giardino; onde potessero i me-
» desimi talvolta respirare all' aria scoperta, con saggio avvedi-
» mento alzò tanto le mura della chiesa oltre la sommità della
» volta senza che punto nè poco ne apparisse segnale al di
» fuori, verso la piazza, che gli fu facile in quello spazio che
» doveva servire per soffittone ai cavalletti, accomodarvi alcuni
» luoghi e spaziosi andari e farvi da' lati tante aperture a guisa
» di terrazzo che da tutte le parti fatte già superiori a vicini
» edifizi si potesse scoprire una ben larga campagna onde po-
» tesse l' occhio non poco ricrearsi. »

Queste parole mettendo in chiaro l' opera del Silvani, non dicono però tanto quanto a noi occorre per conoscere se lo stile ch' egli seguiva corrispondesse o no interamente a quello che si era adottato altrove. Nè poteva il Baldinucci prevedere una ricerca la quale non è che il prodotto del confronto, ed è questo appunto che a noi si conviene.

Considerata la condizione nella quale era l' architettura nell' Etruria e nella sua capitale principalmente, nel secolo XVII, non indugiamo a riconoscerla corrotta da tutte quelle medesime tendenze che abbiamo osservate nelle altre città dell' Italia meridionale. Cionnonostante dovremo anche riflettere aver avuto questo stile comune cogli altri precedenti le sue varietà derivate talvolta anche dalla materia che veniva posta in uso; così è che l' uso della pietra serena la quale abbonda nello stato toscano come potè essere stata cagione che le antiche fabbriche abbiano un aspetto del tutto severo, così produsse che il frastagliato, lo svolazzante, il tritume dei barocchi siano molto meno distinti e spiegati in questo paese riflessibile altrove. Tale verità sentita, più che da noi, dagli architetti contemporanei gli

ha eccitati a mescolare alle tinte fosche delle pareti e dei pilastri, fregi, cornici, ballatoi, statue, bassirilievi di candidissimi marmi per dare così alle opere loro quel maggiore appariscente stacco che non avevano. Se è però innegabile che Firenze al pari di tutte le altre capitali fu tocca anch' essa da questo seducente stile, sarà parimente da considerare che è stata delle prime a rinunziare a quest' estremo vizioso per ritornare allo stile opposto. Ora più che mai le stranezze dei seicentisti ci fanno sospirare la semplicità del trecento; i cartocci del Boromini ci fanno apparire più belle le linee di Pesto e di Segeste, gli svolazzi manierati del Cortonese rimettono in pregio la semplicità del Garofalo e del Beato Angelico. Il quale argomento ci dà occasione di ritrarne osservazioni estetiche che ci sembrano opportune e di adeguato giudizio.

Com' è mai che tutti questi che furono da principio semplicemente desiderii vengano a poco a poco attuandosi e che non sia così parimente della musica la quale segue un falso bello consigliato dalla moda e fatto mancipio delle esigenze del secolo? Tale almeno la giudica il ch. Giovanni Battista Rinuccini in un suo discorso intorno alla musica melodrammatica italiana moderna. Quando ciò sia vero, non sarà inutile riflettere che le sensazioni che si ricevono dalla musica sono di un carattere molto diverso da quelle eccitate dalle arti imitative; ed è perciò che come le prime sommovono l' animo della moltitudine esaltandone l' immaginazione, così l' intelletto ha tanto minor tempo di approfondarsi nella considerazione della natura, e nel paragone di chi, imitandola, più da vicino ad essa si accosta. La musica è stata stimata bella quanto più è stata atta a destare negli ascoltatori gloriose e dolci reminiscenze. Nel seicento, dotta, compassata e lavorata piacque perchè si uniformava al genio di que' che ascoltandola vi scontravano una certa corrispondenza coll' altezza e profondità dei loro studi, commechè le classi inferiori, e tanto meno le ignoranti, non erano come oggidì ammesse ad ascoltarla in certi ritrovi dedicati agli uomini eminenti in grado, o dignità. Nè della religiosa poteva la moltitudine giudicare diversamente di quello che faceva perchè sebbene si fossero introdotte alcune innovazioni, conservatosi il

rito antico, non ne avevano i maestri varcati ancora i confini, come fecero poscia. Ed a tenerli saldi in quest' indirizzo il merito principale è dovuto a quel Pier Luigi da Palestrina, cui la Chiesa deve la semplicità e la potentissima efficacia delle sue armonie, per la qual cosa non è facile giudicare se sia maggiore la solenne gravità del principale concetto, o la soave e severa grazia degli accordi.

Dallo stile grave si discese al delicato, al flebile, al modulato, quasi al lezioso come confacenti al lusso e alla mollezza nella quale sono vissuti gli uomini nell' ultimo periodo del secolo che a questo si accosta, dai costumi de' quali inclinevoli a corrompersi e a macularsi di certi vizi ai quali poscia si abbandonarono, si vuol riconoscere non certamente l' ultima delle ragioni che contribuirono allo sconquasso nel quale andò tutto il mondo nel compiersi del secolo XVIII.

Dopo le vicende della rivoluzione l' Italia cangiata interamente da quella che era, e divenuta conquista del maggiore dei principi col grido di guerra che si faceva ovunque sentire, non tollerava altra musica che alle idee dominanti non si uniformasse; per cui, tolto di mezzo il trionfare che facevano prima le voci, vennero in loro luogo gli strumenti che le superavano e dove i conosciuti non fossero stati bastevoli, se ne immaginarono dei nuovi del rumoroso frastuono de' quali rintuonavano le volte delle sale e dei teatri. Il Rossini fu dei primi che spiegando un genio singolare dasse a questo genere di musica un retto ordinamento conducendolo a tal perfezione che le opere uscite dalla sua penna saranno sempre mirabili qualunque sia per essere l' esito futuro di quest' arte divina.

Cionnondimeno anche il Rossini nel suo riposarsi sui raccolti allori cedeva il luogo ad un emulo che inchinava ad uno stile diverso. Ma col sorgere del Bellini erano cangiati i tempi, cessate le guerre, e l' Italia sembrava fosse per richiamare alla memoria le antiche leziose rimembranze, e così non fu mai, quanto in questo breve periodo, tanto avida di teatrali spettacoli. Bellini faceva sì che la parte istrumentale non varcasse l' ufficio di accompagnare le voci, ordinava e regolava il canto di conformità alla forza ed all' espressione della parola, la voce la

voleva modulata dall' espressione medesima per cui il concetto ch' egli musicava era in tutto e per tutto logico e lo spettatore si deliziava considerando che tutte le parti erano coordinate in guisa che l' armonia non si limitava alla musica ma si estendeva a tutte le altre che avevano con lei vicendevoli rapporti. Per le quali ragioni era da sperarsi che se la morte non recideva immaturamente una vita così preziosa a quest' arte, la musica del Bellini non sarebbe venuta meno come venne, e non già perchè venuta fosse a noia, ma perchè a concedere certi geni fu mai sempre avara natura ed una volta che sono scomparsi dal mondo suol passare gran tempo prima che ne sorgano altri. Così di fatto accadde che dove il flebile ed il patetico del siciliano maestro era fin qua stato la delizia degli italiani, questi saputolo estinto dimenticandolo furono altrettanto presti ad applaudire il Verdi il quale s' innalzava creatore di uno stile che si opponeva al Belliniano. Spiegò egli un gran magistero di sapienza musicale che col sorprendere sommove eziandio tutte quelle possenti sensazioni le quali recando diletto non cessano di conturbare l' animo, e non lascian poi luogo a gustare uno stile diverso. Imperocchè accade all' udito come al palato, che adusatosi a gustare cibi spiritosi, non è più al caso di apprezzare i delicati.

Così è che spiegate le varietà che passano fra le arti imitative e la musica ne risulta che dove le prime possono più facilmente risorgere per gli esempi che si hanno sempre avanti gli occhi, non è lo stesso della seconda la quale è più agevole a condursi colla moda. Se alla pittura, e alla scultura porge la natura belli, e formati gli esempi da ritrarre, non è così quanto all' architettura la quale da principii naturali ha mestieri di comporli per confronti e deduzioni. Il medesimo si può dire essere della musica con questa differenza però, che dove le migliori opere architettoniche stanno sempre in vista di tutti a richiamo degli ingegni dagli accidentali sviamenti, le musicali invece una volta che l' innato desiderio di novità cangi i gusti rimangono ignote ne' polverosi archivi, e per mancanza di esecuzione inefficaci a far rivivere il sentimento di quella vera bellezza che non è dato, che a pochissimi, e mercè lunghi

procedimenti di trarre dai naturali principii. E così avviene che veramente l'abito si converte in natura, onde nella musica non è bello se non quello che piace.

Posto ciò sarà facile a comprendere come anche nella maggior voga dello stile architettonico del secolo XVII era da prevedersi che il suo tipo fosse per variare, e che variando non sarebbe più stato seguito perchè privo, all' opposto del precedente, di tutti que' pregi intrinseci che hanno rapporti diretti colle armoniche, pure e semplici sue parti, dovendosi così ritenere che cessate le preoccupazioni della moda dovesse piuttosto questo che quello risorgere. Per cui reggendo il fatto come noi la discorriamo non recherà neppure stupore che le opere del Silvani sebbene al di sotto delle perfezioni che s' incontrano in tanti edifizi di cui Firenze va fastosa, ora formassero la generale ammirazione, dimodochè pochi architetti ebbero più copiosi incarichi di lui. Al Baldinucci può far ricorso chi abbia talento di rincontrarne la serie, che noi per amore di brevità tralasciamo. Sibbene a dar una leggiera idea dello stile che ha seguito il Silvani diremo solo di passaggio che derivato lo aveva dalla scuola del Buontalenti dalla quale era uscito il Cecchini suo maestro, locche oltre lo scorgerlo nella chiesa di S. Gaetano si fa anche più manifesto nell' altra dei Ss. Simone e Giuda ricostruita intorno al 1630 a spese dei Galilei (3), e dai palazzi innalzati di suo disegno. Superiori di pregio sono que' dei Medici, prima dei Coppoli, ed il Guadagni passato ai Riccardi situato poco lungi dall' opera del duomo, e finalmente il Capponi in via larga fabbricato a spese di Piero. Dovendo in esso il Silvani accomodarsi al gusto dell' ordinatore che voleva aperta nel centro una gran sala usò tale artifizio per via di occulte catene, che anche sopra il gran vano potessero senza alcun pericolo accomodarsi altri ordini di stanze; cosa che fu assai lodata quantunque a cagione dell' essersi quel gentiluomo annojato alquanto della grande spesa, nel dare esecuzione intera al modello e del palazzo e della bellissima facciata, ordinasse che quanto dall' architetto era stato disegnato andasse sospeso e così restò luogo, dice il Baldinucci, agli occhi ben eruditi di scorgere in essa facciata men belle proporzioni di spazi di quelle che per altro si

sarebbero potute vedere. La quale vicenda disgustando il Silvani, aumentarongli le traversie che era costretto sopportare nell' esercizio della sua arte. Che non essendogli bastato di aver rinunziato alla scultura cui atteso aveva da giovane appunto per sottrarsi dall' invidia degli emuli, nell' abbracciare che aveva fatto l' architettura colla vana lusinga di godere più pace di quella che non godeva dapprima, si avvide dell' errore. Andati a vuoto i grandi progetti da lui ideati dopo la morte di Giulio Parigi, i quali riguardavano l' ampliamento da farsi di prospetto al palazzo Pitti, trovò un esito non punto da questo opposto nel disegno da lui presentato per la facciata del duomo, benchè fra quanti avevano concorso a quest' opera il suo stimato fosse il migliore, e finalmente decisi che furono i Pisani di ricostruire il gran ponte sull' Arno dopo crollato l' antico, il disegno che ne aveva loro offerto il Silvani stimatosi come il più degno, cessò di esserlo non appena l' architetto Bortolotti fece conoscere a que' cittadini che all' opposto del suo competitore che lo voleva prudentemente costruito di più archi, si sarebbe da lui eseguito di uno solamente. Ma questo fu il caso nel quale trionfando la prudenza del Silvani sull' ardimentoso concetto del Bortolotti, poichè caduto il ponte appena sorto, i Pisani si avvidero, ma tardi, del poco valore che hanno certe milantazioni a paragone dell' esperienza da anteporsi sempre a tutte le novità.

Dopo tutto quanto abbiamo narrato recherà forse sorpresa come una vita sparsa di amarezze, qual fu quella del Silvani, perdurasse così lungamente da toccare quasi il secolo e che la sua morte fosse tranquilla in guisa da simigliarsi a quella di uomo che placidamente si riposa. Certi fenomeni, (o almeno che per tali si hanno) dipendono dall' aversi l' animo sempre disposto ad una religiosa cristiana rassegnazione alieno restandosi dal nutrire pravi sentimenti di odio o di vendetta verso altrui, lo che se giova alla quiete dello spirito non è nientemeno salutare al corpo che si mantiene per lunga età attivo e vigoroso.

L' esempio del padre fu di scorta alla condotta dei numerosi figliuoli fra quali Pierfrancesco, continuando le opere

lasciate imperfette da lui, si acquistò tal fama da non venirgli mai meno gl' incarichi. Fu a lui confidato, dicono alcuni autori di guide, il disegno del palazzo Corsini sull' Arno. Il Baldinucci però meglio informato di loro restringe l' opera di Pierfrancesco al riordinare che fece di alcune parti; mentre deriva da un' epoca assai anteriore a quest' architetto la costruzione di un edifizio dei più vasti che possieda Firenze. Com' è altresì indubitabile che Pierfrancesco ebbe per prosecutore de' suoi lavori il romano architetto Ferreri, e il Ferri ed il Ruggeri nella chiesa di S. Firenze della quale ei non condusse che porzione dell' interno (4). Il Ferreri non era il solo degli architetti forestieri richiesti a que' dì nella capitale della Toscana.

A Carlo Fontana confidava il Cardinale Bandino Panciatichi il disegno del suo palazzo, e di lui profittava altresì il Capponi perchè al suo di quelle maggiori comodità provvedesse che mancavano. E nella maniera medesima al lodato Ferreri avevano fatto ricorso nel 1679 gli Orlandini perchè ampliasse ed ornasse il palazzo che avevano da poco tempo acquistato dai Gondi, e stimiamo che fosse pure romano quel Paolo Falconieri al quale si attribuisce il disegno di porzione del palazzo Pucci avendo al resto atteso altri architetti non escluso Gherardo Silvani del quale è il disegno della gran sala.

Questa coincidenza contemporanea di architetti romani a Firenze ci pone nell' avvertenza che lo stile barocco attecchisse in Toscana più perchè da loro promosso che dall' inclinazione dei fiorentini a seguirlo. E che la nostra congettura dal vero molto non si scosti, oltre il numero degli architetti inferiori al precedente, lo dimostrano eziandio la poca loro rinomanza, e le opere lasciate, che rispetto ai rapporti che hanno colle antiche, stanno ad esse molto al di sotto.

Alle quali circostanze porgendo la riflessione che meritano si viene facilmente a conchiudere che ad onta di tutta la potenza che esercitava la moda, Firenze non ha mai dimenticato il suo tipo tradizionale anche quando per obbedire al genio che invadeva tutta l' Europa dovè seguire la corrente uniformandosi a quegli architetti i quali vestivano lo stile classico di membri e di ornamenti da esso affatto alieni. Il tipo del quale discorriamo

vedesi anche più chiaro a Pisa che a Firenze perchè le condizioni di Pisa nel secolo decimo settimo furono infelici a sì alto segno che le opere pubbliche d' architettura non vanno oltre ai governi di Ferdinando I e di Cosimo III. Per cui Bernardo Buontalenti ed il Fiammingo Pietro Francavilla sono i due unici architetti ai quali vada debitrice questa città delle principali fabbriche pubbliche di quest' epoca, escluse quelle di molto minor momento e di architetti i di cui nomi non meritano di passare alla posterità. Del Buontalenti è il disegno delle loggie destinate a comodo dei mercanti e a superiore ornamento della città, le quali lasciate da lui imperfette furono poi estese con un disegno che dal primo scostasi alquanto (5). Del Francavilla è il disegno del palazzo Comunale meno la porzione che guarda l' Arno la quale mantiene tuttavia l' antica architettura indicando l' età di Pisa repubblica. Come finalmente è opera del medesimo architetto l' altro disegno della facciata del palazzo rivolto a settentrione nella piazza di S. Stefano (6).

Sebbene il Francavilla sia straniero a Firenze, educato però all' arte in Toscana nei primi anni del mille seicento prendendo ad imitare principalmente lo stile dell' Ammanato e del Buontalenti ne emulò la fama.

Che poco variasse dalla condizione di Pisa la città di Siena oltre il saperlo dagli storici lo dichiarano altresì i pochi edifizi contemporanei esistenti i quali dall' inferiorità del pregio a paragone degli antichi fanno che chiaramente si scorga la poca attitudine dei loro architetti. Il nome di Francesco Vanni non si legge nelle guide senesi che ad indicare i disegni che ei fece intorno all' anno 1603 di due oratorii i quali son ben poca cosa. Il primo fabbricato pei Chigi a Ponte Spino fuori della porta di S. Marco prossimo alla Pieve (chiesa veneranda per la remota sua antichità (1150)) (7); e l' altro del S. Sepolcro. Pressochè egual considerazione al Vanni godeva Dionisio Muzzioli architetto dell' Oratorio di S. Giovanni. E di nomi, come questi pressochè ignoti agli storici dell' architettura, o poco meno che conosciuti nelle città nelle quali nacquero, si potrebbe prolungare la serie, se convinti non fossimo del poco o verun utile che ne deriverebbe.

Ed è forse stata questa la ragione principale che sì in Siena che in Firenze furono anteposti in molti incontri gli architetti romani ai nazionali.

A Carlo Fontana si diressero i Chigi deliberando d' innalzare il loro palazzotto di villa a Citinale fuori della porta di S. Marco, ed i Gori fecero altrettanto incaricando del disegno del loro palazzo di città Giovanni Fontana.

Sulla parola del Milizia (8), soggiungeremo che i Rospigliosi decisi d' innalzare un palazzo di villa nelle vicinanze di Pistoja preferirono anch' essi agli architetti toscani Lorenzo Bernini seguendo l' esempio dato loro dal Pontefice Clemente IX. Trovandosi la chiesa di S. Spirito, innalzata con disegno del Gesuita Ramignani discepolo del P. Pozzo, manchevole di un ricco e sontuoso altare intese a ripararvi il Papa ordinandone al Bernini il disegno e disponendo eziandio che dalla villa romana di Papa Giulio trasportassero a Pistoja le rare colonne di verde antico onde alla preziosità della materia andasse accoppiata la magnificenza del disegno, e che per opera ordinata da principe a colpo d' occhio si stima (9).

In Pistoja, meno la chiesa di S. Maria della Neve, al disegno della quale attesero unitamente al lodato P. Ramignani il pistojese Donato Frosini che nel suo barocchismo imita lo stile del P. Pozzo, tutti gli edifizi non superano quella mediocrità che purtroppo ci accompagna nel visitare che facciamo gl' innalzati nel secolo XVII in Toscana. Nella breve visita fatta alla chiesa del Carmine il nostr' occhio non seppe certamente rinvenire le vaghezze che appagavano il Tolomei (10). Nè superiore di merito all' Arrighi (che ne fu l' architetto) si manifesta Leandro Marcacci nei disegni della chiesa di S. Filippo e del così detto Palazzaccio, perchè incominciato a fabbricare dall' *opera della Sapienza* con il nobile scopo di somministrare lavoro ai poveri nella carestia che nel 1627 affliggeva la città di Pistoja (11).

Prato non ha edifizio che maggiormente del collegio fondato dal Canonico Francesco Cicognini, manifesti che lo stile dei barocchisti inclinava a decadere per riassumere il classico, e nel suo ecletismo venga indicando che il gusto era già presso a cangiare.

Non ha questa fabbrica nome certo di architetto giacchè ignorandolo il Fontani, neppure il Repetti (che con tanta diligenza ha raccolto tutto quanto abbraccia d' importante la storia del Granducato), o non attese ad indagarlo, o l' ebbe per inutile. Non è però che tale inscienza di nome ci dispensi dal notare che nella medesima maniera che abbiamo altrove considerato alcune origini di fabbriche sia ora da tralasciarsi di avvisare che con l' estendersi che fece l' usanza di confidare a diverse società religiose l' educazione dei fanciulli pertinenti alle classi nobili, agiate, e civili della città, si dovè ancora provvedere ai più confacenti edifizi e così essendo gli architetti di quest' epoca dimostrarono una singolare maniera ed attitudine ad occuparsene compartendoli tutti a tal foggia da corrispondere all' ufficio al quale si destinavano.

Non son poche le città d' Italia a far mostra di moli imponenti destinate a quest' uso, le quali innalzate quasi tutte nello stesso tempo dichiarano come que' medesimi architetti de' quali biasimato abbiamo lo stile che seguivano, erano poi altrettanto idonei ad utilizzare l' interno di questi edifizi ove tutte le parti devono andare sapientemente, ed accortamente ordinate, ponderate ben le forme, gli spazii, e rettamente determinati i vantaggi o i danni che può derivarsi dalla prossimità dell' una parte rispetto alla lontananza dell' altra. Imperocchè l' architetto non opererà mai con sicurezza se non ha cognizioni atte a ben rilevare l' uso al quale deve servire la fabbrica cui egli presiede. Sarà questa una fra le molte altre ragioni esposte come proprie a convincere i giovani architetti della necessità che hanno d' istruirsi in ogni genere di letteratura, e di far prevenire gli studi dell' arte dai severi della filosofia.

Nell' abbandonare con quest' incidentale osservazione Prato, l' argomento c' induce a continuare il nostro cammino, e toccando fugacemente Lucca vi scorgiamo fra le fabbriche più cospicue la chiesa di S. Romano cangiata affatto dallo stile antico nel moderno.

I Domenicani che ora l' officiano l' ebbero a livello dai monaci di S Ponziano cui ogn' anno erano obbligati a dare un frugale pasto, finito il quale pagavano ai monaci intervenuti un

censo di un *grossetto* d'argento *bene sonans*; e per farlo ben osservare lo gittavano sopra la tavola e col pagamento di tal piccolo canone restando eglino possessori della chiesa nel progredire del tempo si studiarono di ornarla, di ampliarla, e di arricchirla delle più ricche suppellettili. A quest' impresa appianavano la via gli stessi artisti dell' ordine Domenicano, i quali se per lunga pezza furono valenti e numerosi non cessavano ora di esserlo. Per la qual cosa anche la chiesa di S. Romano oltre il possedere uno dei capi lavori di Frate Bartolomeo da S. Marco, non è priva altresì di opere d'intarsio assai lodate del converso Antonio di Lunigiana discepolo del celebratissimo Frate Damiano (12). Ma ciò a cui noi maggiormente miriamo si è che collo scorgere che fecero i frati essere la chiesa antica ridotta a tale stato di deperimento che sostandosi dal provvedersi si correva pericolo che crollasse, rivoltisi essi all' architetto Padre Maestro Buonvisi, e dimostrati i grandi bisogni che avea di restauri non passò molto tempo, che l' opera si vide da lui condotta a compimento (13).

Due altri valenti architetti oltre il Buonvisi ha dati a Lucca il secolo XVII. Furono questi Francesco Buonamici e Domenico Martinelli; entrambi poco lavorarono in patria ma molto fuori. Il Buonamici (scrisse il Mazzarosa (14)) si portò a Malta e là stanziò lungamente impiegato a rinnovare il molo e ad ornare la città di belli edifizi. Vuolsi che in patria sia suo il disegno della piccola chiesa del suffragio (15). Merita però assai più lungo discorso il Martinelli che con ragione deve tenersi per uno dei luminari dell' età sua nell' architettura. La Germania fu il luogo ove principalmente esercitò il suo grande ingegno. E della molta sua valentia fanno fede e il magnifico palazzo del principe di Liectenstein in Vienna, e il castello, palazzo e giardini del Conte di Kaunitz suo gran mecenate in Austerlitz, che si tengono giustamente in conto delle più grandiose e belle fabbriche di Alemagna.

Infinite altre cose di lui, parte eseguite, e parte ideate, di città, di castelli, di fortificazione, di ponti, di giardini, di chiese si ammiravano ne' suoi disegni serbati in Lucca dai suoi eredi, che mostravano e il buon gusto suo rarissimo in quel tempo

corrotto e il suo fino giudizio. Sempre ricercato e consultato da' grandi per disegni e per consigli, sempre lavorava ed era in continuo moto per la Germania. Nè stando la fama di lui ristretta colà, ma essendosi sparsa per la Fiandra, per l' Olanda, e l' Inghilterra gli toccava a contentare in qualche modo le brame dei principi e dei signori di quelle nazioni. L' Elettore Palatino lo decorò del titolo di suo ingegnere, l' Elettore di Brandeburgo lo avrebbe voluto ai suoi stipendi offerendogli generose provvisioni, il re d' Inghilterra Guglielmo principe d' Oranges lo faceva sollecitare per averlo a sè; dall' Olanda gli venivano uguali richieste, ma egli amando più che il lucro, la sua libertà, tutto ricusò. Quello che era preghiera negli altri fu comando per parte dell' Imperatore Leopoldo I che con dolce violenza il costrinse a suoi servigi incaricandolo di varie commissioni in Moravia. Poco dopo però ebbe il Martinelli la desideratissima licenza, e da Vienna portossi a Roma nei primi anni del secolo decimo ottavo: città ad esso sommamente diletta sì perchè vi si era perfezionato nell' arte come per la cattedra che occupato vi aveva di lettor pubblico di prospettiva e di architettura nell' Accademia di S. Luca, il di cui esercizio ritornato riassunse.

Poco e di poca importanza è disgraziatamente ciò che fece in patria dove venne per ragione di salute e vi morì. E quel poco, come sarebbe la cappella di S. Ignazio in S. Giovanni, l' altra maggiore di S. Nicolao e la facciata della villa, già dei Benossaj a Moriano, mal possono dare un' idea del gusto del Martinelli perchè non eseguite precisamente secondo i suoi voleri.

Un largo campo era in Lucca per il suo nome, vale a dire la continuazione della fabbrica della Signoria di cui allora cominciò a tenersi discorso e si facevano fare dei disegni da forestieri. Ma egli non fu neppure consultato sopra questo: del che non è a meravigliarsi e per il noto adagio che niun profeta è accetto nella sua patria, e ancora perchè l' invidia nelle repubbliche esercita ordinariamente tutta la sua forza verso i connazionali.

Pontremoli era stata soggetta a Lucca nel 1322 e Castruccio Antelminelli assumendone la signoria dopo la vittoria riportata sopra i genovesi ed i fiorentini che avevano parteggiato pel

Conte Sabbioneta Malaspina fece innalzare le due torri che si vedono nella pubblica piazza. Una di queste cangiò poi d' ufficio essendosi deciso di convertirla nel campanile che servire doveva al vicino duomo. Ciò operavasi in un' epoca nella quale era divenuta molto più comune che di poi l' usanza di rilevare da queste torri quell' utilità che avevano perduta, lo che non è sempre alieno dal trovarsi una tal quale analogia fra queste torri e la pesantezza e nudità di certe antichissime chiese. Ma non può dirsi egualmente che essendo scomparse tutte le vestigia di vetustà dalla cattedrale pontremolese quel campanile convenga alla nuova. Perchè correndo l' anno 1633 que' cittadini mal comportando di vedere che la maggior loro chiesa difettasse in vastità e copia di ornamenti a paragone delle principali delle terre circostanti si studiarono di emularle. Il Cremonese architetto Alessandro Capra, al quale si diressero per averne il disegno, corrispondendo ai loro desiderii si studiò di dargli quell' aspetto di maggiore grandiosità e magnificenza che considerò stare ne' più stretti rapporti coi mezzi che erano disposti ad impiegarvi, riuscendo singolarmente nel dare alla cupola, che s' innalza nel centro, un movimento talmente svelto, ed ardito da farsi tosto ammirare (16).

Intorno a cinquant' anni dopo i Pesciatini seguendo anch' eglino il comune andazzo deliberarono di distruggere l' antica cattedrale e sulle sue rovine innalzarne una più ampia e sontuosa. Antonio Ferri fiorentino fu lo scelto architetto; il quale declinando dall' antico costume che le chiese andavano divise in tre o più navi, ordinò il disegno in guisa da constare di una come la pontremolese. Tre cappelle ornavano i lati fino alla crociera nel cui mezzo s' innalza la cupola e di là si ascende al presbiterio che compire dovevasi in una più ampia tribuna (17). Con concetto, il quale non usciva certamente dallo stile generalmente seguito, è fabbricato il duomo di Pescia per cui si direbbe poco meno che un architetto non copiasse il disegno dell' altro. Paghi i Pesciatini dell' opera del Ferri non dubitarono di adoperarlo in molte altre fabbriche principali della città. Suo è il disegno della chiesa dell' Annunziata, suo il vasto concepimento del celebre palazzo di villa di Bella Vista dei marchesi

Ferroni di Firenze posto fra Montecatini e Pescia. È una vera sventura il vedersi presentemente questo magnifico edifizio, al quale facevano corona giardini, fontane e numerose statue, con da un lato un oratorio ornatissimo di forma elittica, in tale condizione di deperimento ridotto che può temersi sia per precipitare, continuando ad aversi nel presente abbandono.

Che il Ferri nell' anzidetto palazzo dimostri una non ordinaria intelligenza architettonica viene giudicato tuttavia anche da que' molti stranieri i quali concorrendo ogn' anno alle famose e salutari terme di Montecatini a frequente loro diporto verso sera si conducono alla villa di Bella Vista, e mentre lodano la sapienza dell' architetto e la munificenza degli antichi fondatori, deplorano poi la misera sua condizione.

Aveva preceduto il Ferri di alcuni anni Giovanni Coccapani nativo di Firenze ma di famiglia lombarda, che maggiore celebrità ottenne come matematico e leggista che come architetto, benchè nell' architettura altresì cercasse distinguersi.

Diremo sol di passaggio che a lui fu dato nel 1622 l' incarico dal Granduca d' ingrandire il palazzo già de' Baroncelli fuori della porta a S. Pier Gattolini, in oggi la regia villa imperiale; non essendosi però creduto ben fatto di mettere subito mano a quest' opera, col passare del tempo cangiò il Principe di avviso ed al disegno del Coccapani venne anteposto (e fu eseguito) l' altro di Giulio Parigi.

Andandogli quindi a vuoto questo primo lavoro poco dopo si presentò un' occasione favorevole a far palese alla Toscana il valore suo architettonico punto non inferiore a quello dimostrato nelle scienze alle quali si era dedicato con molto profitto dei numerosi suoi discepoli.

A circa un miglio da Volterra, racconta il Baldinucci (18), era situata in un luogo detto il Botro vicino ad una immensa voragine un' antichissima chiesa dedicata a S. Giusto tutta incrostata di marmi, con sue scalere, e fino all' anno 1590 cominciò la voragine a farsi tanto maggiore del solito che a poco a poco avvicinossi alla chiesa, tantochè non passò il 1602 che già era cominciata a cadere per entro la medesima parte delle scalere. Quindi accrescendosi tuttavia lo scosceso dirupo un giorno che

fu il di 4 di settembre (non sappiamo quanto avanti al 1627) in un tratto, con terrore universale di quei popoli e lo rimanente delle scalere e la facciata tutta e parte della chiesa, precipitarono.

Puote facilmente ognuno immaginarsi il dolore di que' cittadini e per la perdita di quel nobile ed antichissimo edifizio, e per venire loro tolto di prestare il solito culto a S. Giusto principale protettore. Fu quindi anche generale e spontaneo il divisamento di quanto più presto fosse loro permesso ripararvi; e perchè l' ostacolo della mancanza dei mezzi per sostenere la spesa del nuovo edifizio non fosse loro d' impedimento si divisero gli agiati il peso di fornire le materie occorrevoli alla fabbrica, e que' che da povertà l' erano impediti offrirono di prestare l' opera delle proprie braccia. Scelto il Coccapani architetto della nuova chiesa e fattone il disegno, incaricò il suo discepolo Inghirami a dirigere l' opera non essendogli permesso dall' impiego di pubblico lettore di allontanarsi da Firenze. Del valore architettonico dell' Inghirami se ne avrebbe un bel saggio se fosse, come crediamo, di sua invenzione il disegno della facciata del palazzo di sua famiglia in Volterra recandone opposto parere le guide della città che lo attribuiscono a Gherardo Silvani quand' invece il Baldinucci, forse meglio istruito, si restringe ad osservare *averlo questi solamente compito.*

Volterra finalmente non si risolvette innalzare la chiesa di S. Giusto che sforzata da uno di que' molti eventi ai quali non è forza umana atta a far argine; per cui se lodevoli sono que' cittadini che a ciò attesero, non però lo saranno altri che per seguire una capricciosa invenzione, dieronsi a distruggere l' antico per rinvertirlo modernamente, lochè convienci ripetere per essere ciò accaduto singolarmente ne' luoghi che siamo per indicare.

L' alpestre e boschivo suolo toscano che favorendo la solitudine richiesta dai fondatori ha resi anche più copiosi che altrove i monasteri, ci addita principalmente la famosa abbadia di Bonsolazzo a settentrione del monte Asinario lontana intorno un miglio e mezzo dall' antica strada che da Firenze conduce a Bologna. Da magnifica che era nel secolo XIV passando dai

Benedettini ai Monaci Cistercensi cangiò interamente allorchè destinata da Cosimo III a residenza dei Trapensi fu alla foggia a cui l' arte inclinava ridotta (19). Sorte pressochè uniforme subì l' altro di Vallombrosa nei monti del Casentino la di cui celebrità va per le bocche di tutti. Ma in mezzo a tale tradizionale consentimento non dissimuliamo che le opere a cui s' attese ad ornarlo nell' anno 1637 manifestano le ricchezze del monastero ed il buon uso che i monaci intesero di farne. Non altrimenti che di Vallombrosa dicasi dì Camaldoli dove agli architetti del seicento non mancarono occasioni di estendere la loro fama. Come dei monasteri puossi affermare, così è molto raro a trovarsi un cospicuo santuario in Toscana dove il martello non abbia risparmiato l' antico per dar luogo al corrotto stile moderno. Le ragioni da cui nasceva simile comune pregiudizio sono già troppo conosciute per esimerci dal ripeterle. Impegnati dimostrandoci piuttosto a seguire il dovere impostoci di tralasciare tutto quanto non stimasi utile alla maggiore storica chiarezza, senz' altra riflessione muoveremo i nostri passi dalla Toscana verso la veneta laguna.

NOTE E DOCUMENTI.

(1) Ad Antonio Cantagallina commise il Granduca Ferdinando I la fabbrica del duomo, il quale innalzato ad una sola nave manifesta ne' suoi ornamenti l' inclinare dell' architetto allo stile barocco che dominava. Restata però questa chiesa senza facciata non vi si provvide che nei primi anni del secolo XVIII incaricandone i cittadini l' inglese architetto Ignazio Jones discepolo di Giovanni Bologna.

La detta facciata ha un loggiato dorico con colonne binate, le quali sostengono il cornicione tagliato. Una delle pratiche maggiormente riprovate dai buoni architetti.

Il medesimo Cantagallina venne eziandio incaricato nell' anno 1605 dal Granduca di un edifizio che servire doveva ad uso di dogana. Ma dalla sua erezione passati pochi anni stimossi convertirlo in regio palazzo essendo per l' indietro stati soliti i Sovrani di abitare nella fortezza, o nel palazzo di Governo.

Con l' avvedersi che fece nel 1623 il Granduca della poca utilità ottenuta da tal cangiamento, si decise di tornarlo di nuovo ad uso di dogana ordinando all' architetto Giulio Parigi che coll' assistenza del Cav. Giovanni Battista Salvi provveditore dell' arsenale di Pisa dasse opera all' innalzamento del palazzo che di presente si vede.

(2) Col Medici attese alla costruzione di questa chiesa D. Anselmo Cangiano religioso Teatino.

(3) La chiesa dei Ss. Simone e Giuda antichissima in Firenze venne ridotta modernamente ad istanza dei Gallilei intorno all' anno 1630 con disegno del Silvani (Richa, op. cit., vol. I, pag. 249).

Baldinucci, loc. cit.

(4) Nell' anno 1645 s' incominciò ad innalzare questo vasto edifizio concorrendo alla spesa necessaria il nobile fiorentino Giuliano Serragli.

Come la facciata della chiesa è disegno del Ruggeri, così l' altra della casa dei Padri dell' Oratorio di S. Filippo che porta la data dell' anno 1775 è di Zenobi Del Rosso.

La scala interiore ed il cortile sono di una magnificenza che non corrisponde al rimanente dell' anzidetta casa. Alla di cui estremità esiste un oratorio esso pure disegnato dal Del Rosso, la cui facciata è perfettamente corrispondente a quella della chiesa. L' interno è ovale; le colonne ed i pilastri sono d' ordine composito. Girano attorno alla cappella dei terrazzini sostenuti da colonne d' ordine jonico.

(5) V. Grassi, op. cit., tom. II, pag. 197.

(6) Sulla porta che serve oggi d' ingresso alla dogana si legge scolpita in marmo la memoria del possesso che presero di Pisa i tre commissari della Repubblica fiorentina, cioè Antonio Filicaja, Alamanno Salviati e Nicolò Capponi dopo un lungo ed ostinato assedio.

Quivi ebbero residenza i consoli di mare.

Il vicino palazzo del Consiglio dell' ordine di S. Stefano fu nella sua facciata così condotto nell' anno 1603 come lo indica la seguente iscrizione:

Magno Duce Etruriae III S. P. Q. P. Pub.
Aedes magnif. instaurandas curavit
A. Sal. MCDIII.

(7) I pilastri hanno barbare sculture nel capitello.

Corrisponde all' antichità della chiesa il claustro.

V. Romagnoli, op. cit.

(8) Vite, tom. II, pag. 189.

(9) V. Baldinucci nella vita del Bernino.

(10) Alla pag. 85.

(11) Tolomei, Guida, 43, 87.

La Sapienza, o Collegio Forteguerri, venne nella maggior parte innalzato con disegno di Gherardo Silvani.

(12) Marchese, op. cit., tom. II, pag. 275.

(13) Muratori, Dissertaz., tom. II, pag. II.

Diario Sacro di Lucca al giorno 9 di agosto (1647) pag. 217.

Marchese, op, cit., tom. II, pag. 372.

(14) Stor. di Lucca, tom. I, pag. 159.

(15) Trenta, Guida di Lucca, pag. 78.

(16) Fontani, op. cit., tom. II, pag. 321.

(17) Ansaldi, Guida di Pescia, pag. 16.

(18) Baldinucci, vol. XI, pag. 408.

(19) Al Granduca Leopoldo I piacque di sopprimerlo e secolarizzare ogni sua pertinenza riducendolo ad una comoda villa.

CAPITOLO XXXI.

DELL' ARCHITETTURA RELIGIOSA E CIVILE IN VENEZIA E IN ALCUNE CITTA' PERTINENTI ALL' ANTICA REPUBBLICA

Le opere architettoniche innalzate in Venezia nel tramontare del secolo XVI manifestavano chiaramente che lo stile col cangiarsi andava uniformandosi alle generali stranissime tendenze, e che all' imitazione palladiana si preferiva la scamozziana, e più che i disegni dello Scamozzi si seguivano quelli del Vittoria.

Non lo diremo con certezza mancando di prove, ma è molto verisimile che dalla scuola dello Scamozzi derivasse quel Baldassare Longhena il quale proveniva da una delle molte famiglie che da que' paeselli posti sulle sponde del lago di Como si dirigevano a Venezia per esercitarvi l' umile mestiere di scalpellini. Cangiata che ebbe questa professione e postosi a studiare l' architettura, favorito dalla protezione del nobile Duodo non tardò guari tempo a profittarne in guisa da farsi conoscere così valente da salire in tale e tanta fama da potersi affermare di lui che a Venezia godeva la medesima riputazione dei Boromini e dei Bernini in Roma. E come eglino distinsero la loro carriera seguendo due diversi stili, castigati alquanto da principio, sbrigliati e bizzarri, di poi altrettanto accadde del Longhena.

Ne' primi anni di suo tirocinio piuttostochè rinunziare alle classiche convenzioni le seguì, e predicandone i precetti proponeva eziandio ai suoi seguaci l' esempio degli antichi maestri i quali avevano servito ad innalzarne la fama. Ma poscia avvedendosi, che a tal fermezza d' opinione formava ostacolo la fortuna e le lodi dei saggi e degli imparziali non corrispondevano al danno che a lui ne derivava dalle scarse commissioni, cangiando partito diedesi anch' egli a secondare la corrente.

E siccome era d'ingegno svegliato ed acuto, superate tutte le prime difficoltà, si conobbe atto al pari de' suoi coevi a ridurre il marmo in cera per dargli ogni più stramba forma e per accumulare sulle muraglie montagne di goffe sculture. Questo era quello che si poteva aspettare in que' tempi ne' quali gli uomini erano divenuti intolleranti di tutti i precetti e sembrava fosse indispensabile che l'immaginazione spaziasse a sua voglia nell' esagerato e capriccioso. Non eravi più cosa al mondo che si potesse contenere nei confini del positivo e non trapassasse all' iperbolico. E così essendo qual sorpresa se, richiesto il Longhena di dedicare ingegno e sapienza ad immaginare un'opera la quale poteva immortalare il suo nome, derivasse egli il concetto primitivo del disegno della chiesa di S. Maria della Salute, dal famoso sogno di Polifilo e sulle traccie di questo speciosissimo romanzo lo conducesse a compimento?

Il Professor Santi che per il primo scoprì l'origine di questo stupendo edifizio e confrontandolo coll' anzidetto poema trovò che tutte le parti perfettamente con esso combaciavano, fece chiaramente conoscere che egli aveva rettamente considerata la condizione dei tempi ne' quali viveva il Longhena. Nell' esame di questi addentrandosi non ebbe egli difficoltà alcuna di dichiarare una scoperta che sotto influenze diverse da quelle del secolo XVII ritenuta sarebbesi per fallace o inverisimile. Ma la cosa è come il Santi la esponeva alcuni anni sono in un'orazione accademica, ed il tempio di Amore veduto in sogno intorno all' anno 1400 dal nostro Polifilo è lo stesso che il Longhena disegnava e che a spese della città di Venezia si edificava l'anno 1631 in argomento di riconoscenza verso la Madre di Dio la quale si era degnata d'intercedere dal divino suo figliuolo la cessazione della peste dopo avere mietute quarantasei mila e quattrocento novanta vite (1).

Se ben si riflette a tal fatto noi non avremo testimonianza più chiara di questa a dimostrare la vera cagione della decadenza dell' architettura, e insieme di tutte le altre arti del disegno mentre più in basso ancora veniva condotta la letteratura. Quando si arriva a fuorviare il concetto al modo che fece il Longhena, e da eminentemente cristiano che era a condurlo al paganesimo

più sfacciato, non dovremo maravigliarci se un pittore al quale si dava l' incarico d' effigiare la Vergine s' ispirasse prima innanzi ad una Venere, o con non minore impudenza prendesse a modello una svergognata donna volgare. Ed è qui che noi insistiamo fortemente perchè il secol nostro non si lasci trascinare a seguire tali esempi, ed innalzi invece le arti alla condizione morale ponendole in grado di poter dar conto sempre dello scopo al quale sono dirette; in guisa che non esca mai dal pennello del pittore, nè dalla sesta dell' architetto opera nessuna senza che l' uno e l' altro non possa di tutto rendere ragione. Così avverrà che togliendogli il tempo la facoltà di operare, parlino da loro stessi i monumenti e difendano dalle critiche infondate gli autori.

Sia pure, e lo è certamente, il tempio di N. D. della Salute uno dei più celebri d' Europa: ma lo sarà viemmaggiormente per quelli che preferiscono il pittoresco al corretto, e lo sarà eziandio per chi vuol vedere le linee bene contrastate e disposte con certa magnificenza bizzarra. Nè vi sarà spreggiatore dell' arte barocca il quale non debba confessare esservi specialmente nell' esterno di questo tempio e nella ben girata sua cupola un non so che di sontuoso che invita all' ammirazione. I classici lodano la sua pianta, perchè ideata con palladiana saviezza. Ma a noi cui non piacciono nelle chiese le piante circolari, non può piacere neppur questa, perchè abbraccia que' medesimi difetti che sono comuni a tutte le chiese, alle quali è stata concessa tale derogazione dalle norme richieste dal rito antico. Ma allora così far si doveva, giacchè il concetto classico richiamava all' imitazione dell' architettura pagana, e tanto più si doveva in questo caso avendo scelto l' architetto un tipo interamente mitologico ed ideale. Il tempio innalzato con tutta la possibile sontuosità dal Longhena sarà poi sempre a considerarsi per tal opera che fa risplendere la sapienza statica dell' architetto perchè, tacendo di altri particolari, dovette egli praticare palafitte di graticciati, di calcistruzzi a fondarlo non impiegando, all' affermare del Sansovino e del Martignoni, un numero così grande di pali che l' enorme cifra indicata da loro sembra incredibile. Alla statica corrisponde l' estetica, considerata

non in rigore di termine, ma relativa al senso che se ne aveva dalla generalità degli uomini i quali pregiavano la bellezza nei complicati e più ritorti cartocciami, nelle linee serpeggianti e sporgenti, ed in tante altre stramberie che il Longhena profuse singolarmente nella facciata della sua chiesa. Ma mentre soddisfaceva al gusto di questi, non defraudava il genio degli altri che vedevano la bellezza in un senso assolutamente opposto. Imperocchè escluso l' insieme del tempio il quale è inneccezionabilmente barocco, l' esame di alcune parti e singolarmente della cupola ci rileva un ordinamento atto ad emulare la dottrina dei cinquecentisti più celebrati. A questo nostro giudizio si uniforma uno dei più distinti letterati della Francia il signor Raymond in una memoria letta nella sala dell' Istituto nazionale delle scienze ed arti in Parigi nella quale prese a paragonare la cupola di S. Maria della Salute di Venezia con quella degli invalidi di Parigi ed a conchiudere avere il Longhena per leggerezza associata a solidità superato Giulio Hardouin-Mansard nel modello che fece della cupola parigina, non ostante che posteriormente innalzata (1676) (2). Presa quindi a rigoroso esame quest' opera come quella che ha fatto strada alla celebrità del Longhena, non ci stimiamo da tanto da dissimulare il rincrescimento provato vedendo che il Temanza lo aveva per un uomo tanto da poco da metterlo nel numero dei semplici squadratori. I difetti che biasimava l' illustre biografo degli architetti veneti lo fecero prorompere in questa troppo avventata sentenza. Ma doveva egli accorgersi che non tanto derivavano dal Longhena quanto dai tempi già guasti e corrotti (3). L' artista non era più padrone di seguire le proprie convinzionali inclinazioni, ma dirigerle doveva piuttosto a secondare il genio che imperava. La dimostrazione scende chiarissima dalle stesse varietà di stile che si manifestano in un medesimo edifizio.

Fin dal principio di questa storia non abbiamo mai trovate opposizioni o difficoltà nei rapporti, o passaggi degli stili architettonici colle abitudini, o coi costumi proprii degli stati, provincie o città sopra i quali cadevano le nostre osservazioni. Di tal modo come desse sonosi spiegate più chiaramente che mai nel secolo decimo settimo, così discorrendo dell' Italia

centrale abbiam detto ciò che la ragione ci suggeriva per dichiarare l' origine del barocco corrispondente interamente a certe costumanze introdotte appunto nel secolo nel quale questo stile prendeva più larghe dimensioni. Ciò che siamo ora per dimostrare riguardo a Venezia pochissimo differisce dalle cose già esposte altrove, ma non è per questo che possiamo astenerci dal presentare compendiosamente le norme colle quali questa regina dei mari si governava.

Piuttostochè effigiarla noi, preferiamo servirci delle parole dello storico Darù (4).

Dopo l' esito della guerra di Candia nella quale la Repubblica aveva sostenuti enormi sagrifici, invece di mettersi nella condizione di risarcirli, antepose un tale stato d' inerzia e di noncuranza che lo spirito guerriero di prima scemando, il patriziato si ridusse, saremmo per dire, a non occuparsi che di aumentare il domestico suo peculio per poi impiegarlo in opere di eccessivo fasto. E se talun fra patrizi dava esempio di dedicarsi al pubblico servizio non trovava che pochi a seguirlo.

L' inclinazione alla venalità era omai tanto prevalsa che s' immaginavano sempre nuovi espedienti per impinguare il pubblico tesoro col pericolo di avvilire l' ufficio di magistrato. Oltre alle nuove imposte, ai doni volontari e all' uso intrapreso di convertire in crediti sullo stato, col sei per cento di profitto, i capitali pertinenti ai minori o ai luoghi pii depositati nella procuratoria di S. Marco, si mercantarono gl' impieghi, si aprirono per danaro i consigli e le magistrature ai patrizi non anco in età legale. Per danaro si cancellarono i delitti, fu rimessa la pena del bando a chi avesse come ricattarsi, di maniera che la giustizia cessò di essere la medesima pel ricco e pel povero. Finalmente un tratto che esprime ancor meglio di tutti questi lo spirito dei tempi si è che il servizio personale sui mari, al quale tutti i popolani erano obbligati fu cangiato in una contribuzione in danaro, e ciò in un punto che si mancava di soldati e di marinari. Avvezzi a calcolare sulla potenza dell' oro, patrizi e popolani domandavano intanto a questo dio di Venezia che l' onore e l' indipendenza della patria fosse salvo. Ma infruttuoso anzi impudente è il supplicare dove non corrispondino i

mezzi e tutti insieme gli sforzi non si collimino perchè la domanda sia ascoltata ed esaudita.

Non ignoriamo che gran parte delle cose narrate dallo storico francese ferirono la suscettibilità di alcuni spettabili veneti i quali mossi da un amore di patria che vuol sempre scusare gli errori antichi impresero a confutarlo. Ma sappiamo ancora che le ragioni che misero in mezzo per attenuare l'acerbità del suo dettato, non furono tutte egualmente accettate per buone. Giacchè poco gioverà il dire, come fece il Nani, essere a questi passi venuto il Senato per ottenere, mercè le imposte e le larghe concessioni accordate ai cittadini, una più facile e spedita via onde ristorare il tesoro dalle gravi perdite che aveva sostenute nei venticinque anni della guerra di Candia. Meno poi asserendo che Venezia seguiva in ciò l'esempio di Francia dove le cose camminavano anche peggio. Come finalmente non sembrar loro sussistere vero è ciò che essi affermano, essersi cioè, fervendo la guerra candiana, gli uomini più illustri del patriziato dedicati in servizio della Repubblica e che i nomi dei Giustiniani, dei Bembo, dei Foscarini stanno al paragone degli antichi eroi: ma non è per questo falso che cessata la guerra, tali esempi non divenissero molto più rari: e che que' medesimi che avevano prima dedicato tutte le loro forze per la gloria della Repubblica tornati in patria non intendessero piuttosto a fruire delle opulenze acquistate dagli spogliamenti stranieri. E senza addentrarci di troppo nello scoprire questo vero, basta l'aspetto della decadenza morale di Venezia, la quale ha poco meno che origine dal cessare della guerra di Candia, a dissipare ogni incertezza.

Col porsi mano a modificare, o anche a cangiare quelle antiche leggi che avevano dato giusta ragione di lodare la prudenza e la saviezza della Repubblica, al danno che ne derivò alla condizione morale dello stato non andò disgiunto l'altro materiale che riguarda agli edifizi. La Repubblica erasi tenuta insino allora riserbata dall'indicare una preferenza verso un nobile cittadino per tener lontana ogni cagion d'invidia verso dell'altro che erano pressochè di meriti per avventura non inferiori, per la qual cosa non havvi esempio che arco, statua o

mausoleo a sue spese innalzasse (5); così pure le famiglie le quali intendevano supplire a questo savio ritegno, volendo rendere omaggio al valore di qualche soggetto illustre lo facevano in maniera che lo splendore e la ricchezza non fossero tali da eccitare l' invidia altrui contenendosi nei limiti di un ben ordinato ed elegante mausoleo, solleciti solo di mettere alla pubblica vista le virtù che avevano distinto il defunto. Ma per contro la numerosa serie dei mausolei innalzati ai dogi che sono vissuti nel secolo XVII non ci presenta che montagne di marmi e di marmi preziosissimi dove l' architettura e la scultura insieme hanno fatta prova di superarsi in tutto quanto può esservi al mondo d' immaginoso, di strano, di bizzarro e di capriccioso.

L' esempio più espressivo di questo lusso stemperato si ha nel monumento innalzato nel 1669 al Doge Giovanni Pesaro in S. Maria dei Frari. Il Longhena incaricato del disegno si lasciò trascinare a stranezze ghiribizzose al punto di concedere che le cariatidi diventassero tipo essenzialissimo del monumento. E le profuse egli in un' opera funerale che è delle più ricche e insieme delle più scorrette che abbia Venezia. Se la storia non lo accertasse, niuno certamente direbbe che di questo solenne e barocco mausoleo fosse autore chi aveva pochi anni prima disegnato l' altro in S. Giorgio Maggiore a Domenico Morosini famoso capitano di mare nella guerra contro Ruggero di Sicilia, tale e tanta è l' opposizione che regna fra la pesantezza dell' uno ed il concepimento tutto palladiano dell' altro. Ma di questi fenomeni non rari a vedersi, qualora si mantengano vive nella memoria tutte le ragioni che abbiamo superiormente esposte, non sarà poi tanto difficile conoscere le derivazioni.

Se per altro quest' esempio vale a provare le alternative di stili seguiti dal Longhena nelle prime sue opere non occorre cercarle nelle ultime dove dai goffi deliri dell' età non seppe svolgersi, e fu perciò coerente praticandoli in tutte. In verità dallo stile osservato nel monumento Pesaro non si scosta il Longhena nel disegno del palazzo eretto di sua idea per questa nobilissima famiglia.

Mole veramente gigantesca che a dispetto di tutto il suo baroccume arresta lo sguardo di chiunque trascorra il Canal Grande. Il Selvatico descrivendola, nel biasimare che fece gli ornamenti che vi cacciò a ribocco, i quali rimpiccioliscono le colonne e tutte quelle altre parti che volendosi nude da quelli ripugnano, loda poi singolarmente il cornicione coronante la fabbrica, il quale è quasi la metà dell' ordine, nè per questo apparisce pesante perchè con bell' avvertenza tutto il maggiore rialzo fu dato al fregio in cui l' industre artefice collocò mensole in piedi le quali assai acconciamente reggono la cornice molto sporgente. Ma qui pure come nel mausoleo Morosini abbiamo un altro paragone a fare.

Precede di alcuni anni di età questo palazzo l' altro parimente dal Longhena disegnato pei Rezzonico. Se il primo ribocca di barocchismo, questo invece dichiara un pregio inimitabile nel basamento il cui ordine dorico a bugne è pensato da maestro. Il capitello tolto (per quanto parve al Selvatico) dal Vignola forma un bellissimo vedere sovrapposto al robusto scapo bugnato delle colonne, ed una stupenda proporzione offrono anche i tre intercolonnii del centro. Ma forse il pregio principale di questo basamento sta nella cornice architravata che vi corre sopra.

Corrisponde pienamente allo scelto formato la magnificenza dell' atrio con la pomposa grandiosità ed ordinamento delle camere e della scala. Non è così però del terzo piano aggiunto dal Massari (1730) dove l' ordine ionico che vi seguì di brutto profilo ha sette finestroni arcati fra i suoi intercolonnii i quali si potrebbero anche lodare se i ripieni non fossero oppressi da sculture soverchiamente pesanti.

Descritti ed esaminati questi due palazzi, gli altri dei Capovilla vicino al fondaco dei Turchi sul Canal Grande, dei Giustiniani Lollin parimente sullo stesso Canale vicino a S. Vitale, dei Lezze a San Marziale e dei Widman a San Canciano sono a loro confronto opere di sì poco pregio artistico che non occorre farne parola (6). Queste converrà piuttosto dirigerle alle chiese innalzate da questo emulatore della borominesca sapienza, e quella singolarmente degli Scalzi potrà quant' altra mai

testimoniare che non siamo poi tanto lontani dal vero quanto si crede nel paragone che abbiamo istituito.

Cominciata dal Longhena nel 1649 e finita nell' 89 manifesta dal lungo tempo impiegatovi non esserne stata unicamente cagione la vastità ed il formato dell' edifizio non essendo nè vasto il tempio, nè complicata la sua pianta, che anzi apparisce semplice e ben ideata; ma piuttosto ripetere si deve dagli elaboratissimi e variati particolari che lo compongono. Consta la chiesa di una sola nave con cappelle sfondate di cui le due centrali profondandosi più danno aspetto come di due braccia di croce. In faccia alla porta si distende la cappella maggiore racchiudente un altare ch' è forse il maggiore delirio architettonico che siasi mai inventato. Tutti concederanno che un delirio di barocchismo sia la chiesa della Vittoria, ed il suo altare principale a Roma, ma non raggiungerà mai questo di Venezia dove il P. Carmelitano Giuseppe Pozzo che aveva imparato dal suo troppo famoso fratello Gesuita fece cose da fare stordire ritorcendo le colonne e i cornicioni quasi fossero vinchi.

Se pertanto alziamo gli occhi non vedremo che saltar fuori fette di pilastri e capitelli in ogni angolo, pezzi di cornice che pare giuochino alla cieca fra loro.

Poi tutte le famiglie delle volute, e dei ricci quadri contro quadri, spigoli contro spigoli; conchiudeva il Selvatico, è un vero pandemonio architettonico che pare impossibile possa venire in capo a chi ha l' uso di ragione. A tutto questo capricciosissimo insieme fa distinto ed incantevole contrasto la gran copia di variopinti marmi parte veri parte imitati fra' quali trionfano i vaghi e trasparenti freschi del Tiepolo. Ma il diletto che può aversene vien meno subito, riflettendo come siasi dimenticato il fine principale architettonico il quale non ammette che le chiese vadano convertite in sale da ballo o da ricreamento. Per la qual cosa discorrendo appunto di questa degli Scalzi il Visentini nelle osservazioni al Trattato del Gallicini sentenziava egregiamente dicendo « che la casa di Dio deve essere com-
» posta in modo che concilii devozione e compunzione, e non
« muova mai a curiosità, ed ecciti sviamento colle smorfiose
» bizzarrie introdotte in questa chiesa più che in ogn' altra ».

Ma il vezzo dei tempi esigeva così ed il Longhena vi si era accomodato trovando che il suo ordinatore Giovanni Cavazza, uomo immensamente ricco gliene dava tutto l' agio profondendo tesori.

E come potevasi mai pretendere di ricondurre l' arte alla semplicità ed eleganza antica quando tutti gli ostacoli che si erano interposti prima dagli ordinatori che non volevano uscire dai dettati di un' onesta economia più non si valutavano? Tanto era cresciuto in loro l' orgoglio e il desiderio di emularsi nel fasto.

Non è perciò da sorprendere se anche la facciata della chiesa degli Scalzi, sebbene non sia stata disegnata dal medesimo architetto che ha compartito l' interno, corrisponda perfettamente al suo stile; imperocchè se Giuseppe Sardi che n' ebbe l' incarico stimasi inferiore di capacità a Baldassare quasi è che lo vinca negli sregolati concetti.

Se però il Cavazza impiegò male il suo danaro nella chiesa degli Scalzi, spese peggio Bartolomeo Corniani il suo nella facciata dello Spedaletto dove il Longhena spiegò le più matte fantasticaggini del mondo. Anche i Soranzo vollero servirsi di lui nella soppressa chiesa di S. Giustina, dove se si esamina la disposizione della facciata si scorge semplice ma da que' contorcimenti di linee che v' introdusse guastata in maniera da non potersi recare di questa un giudizio diverso da quello che diamo delle altre sue opere. E ciò che dicesi di questa facciata ripetasi pure dei due macchinosi maggiori altari disegnati dal Longhena nelle chiese di S. Francesco delle vigne, e di S. Pietro di Castello.

A compire finalmente la serie delle opere lasciate da quest' architetto in Venezia non va esclusa la cappella che in questa medesima chiesa di S. Pietro ideò pel Cardinale Pietro Vendramin nella quale sembra propriamente che il barocco toccasse il vertice delle follìe. Finita che fu la fece ornare con certi bassirilievi e statue dallo scultore Michele Ungaro il quale, dice il Selvatico, tormentò il marmo da vero Unno. Vi rappresentò certe cerimonie allusive al ricevimento del cappello cardinalizio che il Cardinale aveva ottenuto dal Pontefice Paolo V,

e perchè poi non mancasse nulla a provare che sapeva del marmo far ciò che si sarebbe potuto fare della molle cera espose nel mezzo della cappella la figura di uno schifoso scheletro dove tutte le parti sono così precisamente rilevate e distinte da superare la scienza e l'attitudine di un esperto anatomico: tanto gli architetti coll'accettare cosiffatte sculture mostravano di avere smarrito il senso comune.

Coll'avere discorso di questa cappella e dell'abuso che vi fece il Longhena del suo ingegno, e l'ordinatore del suo danaro intendiamo di far sosta dal citare o descrivere altre sue opere, imperocchè meno il tempo che impiegò intorno al duomo di Chioggia da lui architettato (6), e intorno ad altri minori edifici nelle città dello Stato, poche opere importanti lasciò fuori di Venezia, avendo trovato nel Patriziato mecenati e committenti in tale e tanto numero da non avere bisogno di uscirne che di rado. Non salì questo mai in orgoglio, che anzi dicono i suoi biografi esser egli stato esempio di onestà e di modestia in grado da ricorrere spesso al consiglio dei capi maestri per riceverne pratiche istruzioni, le quali frequentemente mancano agli architetti.

Morto il Longhena nella grave età di circa ottant'anni non venne già meno lo stile da lui accarezzato, scorgendosi anzi ne' suoi seguaci che sebbene non fosse in tutti il genio e la sapienza di lui, certamente molto comune era in loro il desiderio d'imitarlo negl'immaginosi e bizzarri suoi concetti.

Distinguevasi fra tutti Giuseppe Benoni al quale era stato commesso nell'anno 1680 di architettare la dogana di S. Giorgio, dalla prossima chiesa detta anche della Salute.

Mole assai vasta la quale si presenta nel più pittoresco effetto a qualunque per la via di mare giunga a Venezia. Era naturale che il Consiglio dovesse preferire a tutti gli altri concorrenti ad architetto di quest'edifizio il Longhena che aveva disegnata la chiesa della quale diveniva la dogana, siamo per dire, un accessorio; nondimeno presentati ch'egli ebbe due diversi disegni al Consiglio non piacquero, per cui si venne nella risoluzione d'invitare a bella gara Andrea Cominelli, Giuseppe Sardi ed il Benoni. Ebbe quest'ultimo la palma, benchè nella prevista

occorrevole spesa i due primi superasse. Postosi mano all' opera maravigliavansi i cittadini com' egli nel piccolo ed irregolare spazio accordatogli pretendesse d' innalzare un edifizio che comprendere doveva tutti que' vasti vani che sono indispensabili all' uso cui veniva destinato. Ma d' altronde la sorpresa cessò conoscendosi che superati il Benoni tutti gli ostacoli che si erano fin da principio presentati aveva condotta a compimento l' opera in guisa che superava tutte le contemporanee, singolarmente nel prospettico maraviglioso suo effetto. E ciò fec' egli senza dare in tutte quelle stranezze che erano divenute famigliari.

La dogana di S. Giorgio non è una fabbrica come gli Scalzi dove si vedano cornici a sghembo, non frontispizii rotti; non ha pilastri a fette, non cartocci, non ricci, ma senza essere un esempio di classico stile vi son così ben combinate tutte le parti da formare un insieme che se non sarà lodato dai precettisti, non offende certamente le loro convinzioni.

Corrispondeva il Benoni allo scopo che l' edificio dovesse fare tutta la sua principale comparsa da lontano; perlocchè non badò a dare alle colonne un' altezza molto superiore a quella che comportar suole l' ordine dorico, e così agli archi che sono stretti molto più del seguito, e con questi corrispondono tutte le altre parti le quali essendo fuori delle ordinarie proporzioni si direbbe essere egli uscito da tutte le regole dell' arte evitando nondimeno il contorto barocchismo (7). Del quale stile non decampa nella facciata della chiesa di S. Basso che tanto il Selva quanto il Zanotto gli attribuiscono (8).

Competitore del Longhena piuttosto che del Benoni, si manifesta dalle opere da lui lasciate in Venezia Giuseppe Sardi. Scorgesi in esse sbrigliato ne' concetti, ma di gran lunga inferiore a lui d' ingegno e di pittoresca appariscenza. Lo dicon chiaro le facciate delle chiese dello Spedale, di S. Teodoro, e di S. Salvatore, ma più di tutte quella di S. Maria del Giglio nota generalmente per S. Maria Zobenigo. Come nelle tre prime per innalzarle, profuse somme ingentissime un Jacopo Galli ricco negoziante, così in quest' ultima fece altrettanto la nobile famiglia Barbaro. L' architetto al quale stava molto a cuore di non perdere il favore dei committenti compose la facciata in modo

che la loro ambizione dovesse andarne paga. Imperocchè invece che essa offra opportunità ai fedeli che entrano nel tempio del Signore ai sentimenti di cristiana pietà, vi trovano rappresentata l' apoteosi di tutti gli ultimi più chiari soggetti di questa famiglia: l' architetto oltre averne fatti effigiare i ritratti in tante statue ed in tanti busti volle altresì che ne' loro piedestalli andassero scolpite in bassorilievo le piante topografiche delle città di Roma, di Candia, di Padova, di Corfù, di Spalatro e di Pavia per ricordare le residenze e le ambascerie di quegli eccellentissimi; ed infine perchè non si smarrisse la memoria dell' architetto scolpì in un lato di questa magnifica e licenziosissima facciata il proprio nome e l' anno 1680 nel quale fu principiata ed il 1683 nel quale fu condotta a compimento (9).

Poche opere spiegano più di questa il tipo ideale del suo secolo. L' adulazione aveva preso il posto di tutti gli altri onesti sentimenti. Per la qual cosa si scuserà lo stile perchè domandato dalla moda, non così le licenziose sconcezze.

Sempre coerente ne' medesimi principii più il Sardi non se ne partì nei due altari da lui disegnati per le chiese dei Frati e di S. Pantaleone; e molto meno se ne allontanò nel palazzo Soranzo, ora Galvagna, in Canal Regio; nel deposito sepolcrale del Cavazza a S. M. dell' Orto, e nell' altro Ospedale di Alvise Mocenigo, che tanto si segnalò contro i Turchi nell' isola di Paros, e che morì nel 1654 a Candia (10).

Le orme impresse dal Longhena, e dal Sardi, erano quasi divenute precettive per gli altri architetti che sebbene molto inferiori di merito non erano però meno solleciti d' imitarne lo stile. Ed è ad osservare che non restringevasi l' imitazione alle forme ma si faceva dipendere dal vincerli nel capriccioso e nell' esagerato ornamentale. Agli architetti si associavano sempre gli ordinatori i quali non curando modestia neppure l' apparente, davan incoraggiamento ai loro strani concetti. Il Doge Francesco Erizzo dispose (1633) che a lui vivo s' innalzasse il monumento funerario nella chiesa di S. Martino, incaricando l' architetto e scultore Andrea Cornaro d' effigiarlo seduto in atto di ricevere le suppliche. Ne derivò un mausoleo il quale come fa prova della smodata ambizione del committente manifesta eziandio il

cattivo e manierato gusto dell' architetto. Corrisponde ai difetti che quivi si scoprono il disegno dell' altare principale della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo che le *Guide* decantano per un capo d' opera di magnificenza, il quale non lo è che di estrema pesantezza sebbene un po' meno frastagliato di tante altre architetture coeve.

Superiore cionnonostante di gran lunga al Cornaro in barocche invenzioni fu Alessandro Tremignan, il quale persuadeva la famiglia Fini a dilapidare il suo patrimonio nell' innalzare, con suo disegno, la chiesa e facciata di S. Moisè, esempio chiarissimo della maggiore di tutte le follìe architettoniche. Questa composizione divenuta anche più detestabile per la sconcezza degli ornati e delle statue eseguite da Arrigo Marengo, manifesta pure a qual grado si giunga posti che siano in non cale i precetti, e quando all' uomo sia data intera libertà di operare a proprio capriccio (11). Ciò che dicemmo degli architetti di quest' epoca può agevolmente applicarsi a tutte le altre artistiche discipline ed alla letteratura singolarmente. Fatto che siasi l' uomo dimentico delle linee che deve percorrere, e sbrigliatosi da ogni freno cade in tutti quegli abbagli in cui è caduto il Tremignan; ed i suoi studi, le sostenute fatiche, il tempo ch' egli ha consumato non saranno mai considerati; e l' opera che rimane in piedi si stimerà sempre per una di quelle tante aberrazioni nelle quali cadono gli uomini di quelle epoche in cui è reclamata la libertà del pensiere e dell' azione senza saperne sobriamente, e logicamente usare.

Ma se così si giudica l' opera del Tremignan non vi sarà neppure chi creda che vi fosse chi la superasse nelle tante stranezze da lui profuse nella chiesa e facciata di S. Moisè. S' inganna però che quel P. Giuseppe Pozzo, del quale abbiamo superiormente ragionato, va molto più in là nel citato disegno del maggiore altare della chiesa degli Scalzi; e se non bastasse il P. Pozzo a convincere abbiamo a dare un' idea precisa dello stato dell' architettura presente in Venezia in Domenico Rossi architetto della chiesa dei Gesuiti, che ornava la maggiore cappella ed il pulpito con drapperie di marmo a fiorami bianchi e verdi e la volta di barbari stucchi messi per lo più a oro, le

quali cose tutte distruggono ogni effetto di forme e si mettono in assoluta opposizione con l'insieme (12). Non farem molte parole della facciata di S. Eustacchio disegnata da questo medesimo architetto, della quale il P. Coronelli, per darci un esempio sincero del gusto che regnava, pubblicò incisi dodici diversi progetti essendo questo che fu scelto, fra tutti il più semplice e temperato. Ma almeno il Rossi se voleva discendere dallo stile seguito ai Gesuiti ad un altro un po' meno contorto, sapeva farlo. Il palazzo Cornaro della Regina sul Canal Grande eseguito nel 1724 sebbene pesante, sembra al Marchese Selvatico non affatto spregevole. I profili degli ordini, dic' egli, sono piuttosto buoni e nell' ordinanza della facciata si vede l' intenzione d' imitare il palazzo Contarini, e quelli del Pesaro, e del Rezzonico (13).

Il pittore Pietro Liberi incaricava intorno all' anno 1680 il fiorentino architetto Sebastiano Mazzoli d' innalzare il palazzo che fu poi dei nobili Lin in campo S. Samuele e che passato agli eredi Moro venne poi accresciuto di un piano. L' Abate Moschini autore di una Guida si tenne obbligato per la sua vastità di citarlo fra le cospicue fabbriche di Venezia, come indicò, per la stessa ragione, l' altro de' Foscarini architettura del Gaspari, facendo così la corte al P. Coronelli che ne aveva pubblicati i disegni. Ma il Marchese Selvatico autore di una storia critica ragionata dell' architettura veneziana tralascia di farne menzione, come fece pur di altre opere analoghe.

Invero gli autori delle Guide non si dovrebbero incaricare di mettere alla pubblica mostra i monumenti di poco o verun conto, i quali non offrono se non se cagione di disgustoso confronto con tante opere insigni di cui le nostre città sono copiose. Non intendiamo con ciò di escludere dalle Guide le fabbriche innalzate nelle età corrotte, ma come in queste vi furono architetti che si distinsero nello stile che dominava, così vanno indicate quelle che ad essi appartengono ed ommesse le altre. Non negheremo che col biasimare che si è fatta simile intemperanza non si sia ottenuto di rendere alquanto migliori le opere di tal fatta, ma non tanto ancora da farci cessare dall' insistere che le anzidette Guide raggiungano que' gradi di chiarezza, di precisione, e di scelto dettato da meritare le lodi singolarmente degli stranieri, ai quali sono pel solito destinate.

Il Selvatico non facendo parola di tutti que' nomi di architetti seicentisti di cui ha tessuta una lunga serie il Moschini, chiude quella di que' che abbiamo citati col nome di Andrea Tiralli, l' ultimo rappresentante dell' architettura barocca a Venezia.

Incominciava questi il suo tirocinio esercitando l' ufficio di muratore; giunto ai 25 anni di età nacque in lui il desiderio d' istruirsi nella teorica dell' arte che esercitava. Trovata ne' due nobili dilettanti Duodo, e Musalo l' arrendevolezza necessaria nel compiacerlo, si pose sotto la loro disciplina, e comechè facile ei fosse nel percepire, e ardente di volontà nello imparare in brev' ora progredì talmente nella scienza architettonica, che distinguendosi particolarmente nella statica non trovò opposizione nel Senato per essere eletto ingegnere al Magistrato delle acque.

Avvicendava le opere spettanti a quest' impiego colle architettoniche; fra le quali si distinguono le eseguite nella cappella di S. Domenico e nel Mausoleo Valier nella chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo. Se nella prima gl' intercolonnii tenuti larghi per contenere i lodatissimi bronzi del Mazza non danno aspetto di esilità, i particolari però dell' altare come del soffitto rivelano l' architetto bisognoso di caricare alla pazza ogni sua opera. Ma ben altri difetti risaltano nel sontuoso monumento Valier innalzato nel 1708 al Doge Bertuccio, e a Silvestro suo figliuolo procuratore di S. Marco, e ad Elisabetta Quirini moglie al predetto Doge. Passiamo di volo la smisurata sua grandezza che tocca colla sua altezza la cima della chiesa, s' allarga per tutto lo spazio corrente fra due cappelle, e ne comprende un' altra nel suo basamento. Consta esso di quattro gigantesche colonne corintie che portano sulla loro trabeazione un attico che ha curve di tutte le specie malissimo combinate colle rette. Nell' intercolonnio maggiore si stende un gran padiglione sotto il quale si rizzano le statue dei tre personaggi, poi vengono due arcucci per un de' quali si esce dalla chiesa, per l' altro si entra nella cappella di S. Giacinto. Statue d' ogni grandezza, e quasi tutte goffe, aggiungono ricchezza a quest' opera. La quale non è che uno di que' molti esempi di ciò a che pervenire doveva l' arte allorchè, come si è detto altrove, le linee rette,

o curve furono quasichè sbandite, e le irrregolari ad esse subentrarono, per cui le colonne divennero spirali, contorte, e fino piegate; le cornici si fecero ondulate ed i frontispizi si spezzavano, si arrotolavano, e fino le piante sopra cui si elevano gli edifizi s'incurvavano. Questa foga si estese, com'era da aspettarsi, non solo all' architettura, che non ha tipo determinato nella natura, ma nella pittura e nella scultura e quasichè le forme si fossero alterate si effigiavano con gote gonfie, pozzette con nasi concavi, tuppè e foggie strane immischiando il costume antico con quello di que' tempi, le toghe coi guardinfanti, i muscoli si gonfiavano, le pieghe si saldavano, sì in quiete o in moto sempre come agitate dai venti. Tien quindi in tutto e per tutto di questo strano stile il monumento Valier; ma come ora vi si passa innanzi ridendo, non era così allora che fu innalzato. Nella qual epoca eccitò tal generale entusiasmo che anche architetti di gran fama non contenti di applaudirlo, richiesero l' autore di fornirne loro i disegni (14). Da quest' ebrietà andava però esente il buon Visentini il quale ragionandovi sopra biasimava le due porte prive di fiancheggio all' arco, soggiungendo che quello strato toglie all' attico il nobile dell' architettura.

Ma è innegabile altresì che il Tirali, e molti suoi coevi, tornando talvolta col pensiere ai precetti appresi da giovani si astennero sebben per poco dal seguire uno stile che lusingava l' ambizione per le lodi che loro fruttava. Si ripararono sotto l' egida vitruviana, e fecero delle opere che imitando le palladiane fanno a calci colle barocche delle quali avevano riempite le piazze e le contrade di Venezia. Così di fatto avvenne al Tirali che incaricato dai fabbricieri nell' anno 1700 d' innalzare la facciata della chiesa di S. Vitale imitò quasi servilmente nel concetto Palladio. Ma come in questa si tenne allo stile classico, così lo ebbe meno di mira nell' altra della chiesa dei Tolentini, della quale abbiamo già tenuto discorso ragionando dello Scamozzi che dicevasi avere avuto parte nell' interno (15). Tornò poi di nuovo il Tirali a far mostra di dimenticare i precetti di Vitruvio nelle altre sue opere di minor conto; come nella cella del campanile della chiesa dei Ss. Apostoli, la vicina scuola dell' Angelo Custode, il Palazzo Diedo sulle fondamenta

di S. Fosca, quello Priuli al ponte di Canal Regio, il ponte stesso delle Penitenti e la pomposa scala del palazzo Sagredo.

Ma come tutte queste opere indicano un architetto infinitamente operoso, così la versatilità del suo stile reca testimonianza della pronta e vivace sua immaginazione. Se ciò è a sua lode non tralasciamo di notare che questa stessa versatilità dello stile del Tirali, col seguirsi dagli architetti che sono venuti dopo di lui, ci ha condotti a quell' ecletismo che tolse all' arte il suo tipo tradizionale riducendola a doversi trattare come fa il meccanico di un mobile qualunque che lo acconcia all' uso che vuol farne l' ordinatore. Finchè gli architetti hanno avuto un tipo a seguire si è sempre derivato il loro merito dal modo col quale lo trattavano non essendosi mai fatto loro difetto della diversità che passar poteva tra il concetto e l' insieme di un edificio. Non è così dei tempi nei quali gli architetti si sono mostrati indifferenti a variare stile alle fabbriche tanto essendo per essi innalzare un palazzo nel classico quanto nel gotico, tanto una chiesa in forma di basilica che un tempio con disegno romano. A questo fatale ecletismo diede in Venezia una delle principali spinte il Tirali nella facciata di S. Vitale cotanto diversa da tutte le altre sue opere.

Moriva egli in decrepita età in Monselice dopo un esercizio artistico di molti anni così dispotico che dal suo nome ne avevano i suoi soggetti derivato l' altro di *Tiranno*.

Ma colla sua morte non veniva meno nei successori la volontà d' imitarne lo stile piuttosto inclinato al barocco che al classico che sembrò volere far risorgere nella facciata dell' anzidetta chiesa di S. Vitale e nella loggia dei Tolentini. Il baroccume aveva talmente abbarbicato a Venezia che non era opera nè del Tirali nè di altri architetti il convertirlo in greco romano, ed i loro conati non li avrebbero condotti che a quell' ibrido stile del quale abbiamo superiormente deplorate le conseguenze. Dove la remota antichità di una chiesa persuadeva a ripararla sembrava che non potesse l' architetto restar pago di que' restauri i quali removendo il pericolo conservano l' integrità del primo concetto, per cui distruggendone quante più parti poteva nell' innalzarle di nuovo usciva affatto dalle condizioni antiche e non

badando alla dissonanza generale che nasceva, accosto al gotico innalzava colonne corintie con trabeazioni ed ornamenti analoghi. Questo che fu uno dei maggiori disordini a cui soggiacque l' architettura nel secolo decimo ottavo fu pur quello che non sappiamo spiegare se per caso o a bella posta ha preservati molti edifizi dall' intera loro distruzione. Il più verisimile è forse che la mancanza dei mezzi pecuniari degli ordinatori non permettendo loro d' innalzare una chiesa di pianta li inducesse talvolta a contentarsi di que' restauri a cui le loro forze consentivano. A tale riflessione oltre altri numerosi esempi siamo pure condotti dall' avere pochi anni sono veduta la chiesa di S. Cipriano nell' isola di Murano dalle medesime intromissioni deturpata. Il patriarca Francesco Morosini nel 1650 costretto dalla ragione che poco prima mettevamo innanzi, a far restaurare questa chiesa non si oppose alla volontà dell' architetto che vi seguì lo stile che era allora in grido. Ma essendo in procinto di fare lo stesso della cappella maggiore, al Patriarca venne meno il coraggio, e coll' impedire che fosse tocca dal distruttore martello, salvò col resto il mosaico che rimontando all' anno 1109 (16) era per antichità d' inestimabile valore. Sventuratamente ad una sorte opposta furono soggette nel 1690 nell' isola medesima le altre due antichissime chiese di S. Matteo, e di S. Martino cangiate da capo a piedi dall' antico nel moderno corrotto stile.

Quella medesima analogia che erasi sempre veduta regnare fra lo stile architettonico della capitale e le città a lei soggette era da aspettarsi che non fosse mancata in questo secolo dove il barocchismo erasi esteso al di là delle alpi e coltivato vi era con tanto maggior vigore ed entusiasmo che da noi. Il Longhena, non era uscito che di rado da Venezia e pochissimi sono gli edifizi che si veggano di suo disegno innalzati fuori. Nondimeno la prossimità che esiste fra Venezia e Treviso lo indusse ad accettare l' incarico ricevuto dai nobili Lezze di un palazzo di villa a Rovarè.

Della sua vastità, comodità e bellezza non abbiamo altra testimonianza che quella che ci ha recata descrivendolo il Canonico Lorenzo Crico non essendo molt' anni che è andata

distrutta (17). Rimangono però in piedi nell' agro trevigiano i i palazzi Montalban a Lippomano opere ambedue del Longhena le quali forse avranno servito a fare abbracciare ed estendere il suo stile.

Matteo Pagnossin che usciva da questa scuola fu quello che in patria si distinse sopra tutti gli altri architetti nell' imitarlo. Per cui è chiaro l' inclinare ch' egli faceva alle fantasticherie del Longhena nella chiesa ora soppressa dei Ss. Quaranta alla quale reca opposizione il bel chiostro dell' interno monastero dei Canonici Regolari di S. Agostino disegnato con un gusto veramente palladiano da Fabrizio delle Tavole (18).

Al Pagnossin tien dietro per analogia di stile Pietro Simoni nel palazzo Onigo.

Ma forse con l' andare del tempo non garbando più la maniera seguita da questi due architetti si pensò a dare all' architettura un nuovo indirizzo. Giorgio Massari fu uno di que' pochi architetti Veneti che al pari del Tirali si era fitto in capo di essere uomo da tanto da convertire in un nuovo lo stile presente. Ma il Massari era ancor egli nel numero di que' che si erano persuasi potere collo studio dei classici rinunziare a tutte le intraprese convenzioni ed abbracciare uno stile non imparato che colla lettura, e col misurare e disegnare i vetusti monumenti, nel che con lui moltissimi fallirono. Un saggio della sua abilità lo abbiamo già dato parlando del terzo piano aggiunto nel palazzo Rezzonico a Venezia; e poco meno dal gusto che vi si scorge si scosta nell' altro dei Pola a Barcon, delle sue opere forse la più vasta, e così in quello dei Pasini d' Asolo; dei Diedo, ora Saccomani in Oderzo; dei Bianchi ora dei Tiretta a Padarnello; dei Negri in Istrana. E dallo stesso stile non si dilungava innalzando di suo disegno le chiese di Crespano, di S. Martino di Lupari, di S. Jacopo di Castelfranco e di Salgareda, di tutte queste la più ornata (19).

Porgendo ora serio riflesso a tutte le opere del Massari nell' agro trevigiano si può anche argomentare a qual alto grado di riputazione egli sia giunto nello spegnersi che faceva il secolo XVIII. Ma può altresì, attentamente considerandole, comprendersi perchè allo scopo al quale egli aveva diretta la sua

riforma giammai non pervenne. Dove all' opposto ne' suoi coevi il baroccume è manifesto; le sue fabbriche rilevandosi meno esagerato inclinano piuttosto ad uno stile ibrido, il peggiore di tutti quanti mai ne sorsero. Ed è per questa sola ragione che noi anteponiamo sempre un edifizio il quale indichi chiaramente, anche nella sua corruzione, l' epoca nella quale è nato, a quello che dimostri i deboli tentativi di una riforma che unisce due maniere l' una opposta all' altra. Se si biasimano francamente le fabbriche disegnate dal Massari non stimeremo certamente lodevoli le altre di que' tre architetti Veneti Ottavio Scotti, Giordano Riccati di Treviso, e Francesco Maria Preti di Castelfranco, che animati dallo spirito medesimo del Massari se diedero colle loro opere lasciate alla stampa, e cogli edifizi di loro disegno innalzati, una chiara testimonianza di dottrina e di ardore perchè l' architettura prendesse un indirizzo diverso da quello che aveva, non riescirono però nell' impresa.

Non ci faremo a ripetere parlando del Riccati ciò che già abbiamo notato altrove discorrendo del compimento del duomo. La sollecitudine, che diceva egli stesso di avervi impiegato, non poteva dare que' frutti che si aspettavano da lui, perchè applicata ad una metafisica troppo sottile ed a certe astruserie che intisichivano l' azione estetica.

L' architettura è un' arte che non deve restare ottenebrata dagli oracoli del misticismo. La regolarità delle sue parti esteriori indicar deve gli interni suoi compartimenti e tutto quanto comprende di ornamentale dev' essere una perfetta e chiara dimostrazione dell' uso al quale l' edificio è destinato. Così tutte le grandi difficoltà statiche che avrà dovuto l' architetto superare, e quelle eziandio alle quali può essere stato condotto dalle esigenze dell' ordinatore vanno tutte con grand' arte nascoste, per cui niente è più a lui raccomandato quanto che alla semplicità del concetto sia sempre unita quella delle forme. Quest' intendimento ebbero i grandi maestri del secolo XV, e non mancò nel XVIII il buon volere negli architetti di riprodurlo, ma mancò loro il genio, e con esso mancarono que' mezzi che furono così opportuni al risorgimento di tutte tre le arti dopo tanti secoli di barbarie.

Da Treviso scostasi di poco Udine, città che al pari di questa aveva dati all' Italia architetti insigni in tutte le tre arti del disegno. Ma presa anch' essa dal comune corrompimento, lo manifesta egualmente di tutte le altre in alcuni de' suoi principali edifici. Fra quelli che sopra di tutti risentono delle tendenze al dominante barocco sono il Vescovado ed il Monte di Pietà nel Mercato Vecchio. Fondatore del primo fu il Patriarca Francesco Barbaro, il quale benchè di una famiglia in cui le discipline architettoniche erano state studiosamente coltivate pure lasciandosi condurre dalle seduzioni della moda incaricò di quest' opera un architetto il quale aveva singolarmente a cuore di far trionfare l' edifizio in fasto e magnificenza piuttosto di seguire que' precetti che l' avrebbero fatto più bello che ricco. Superiori licenze di stile sono nella facciata del Monte di Pietà il quale compito a spese dei cittadini intorno all' anno 1640 (e fu coniata a perpetuarne la ricordanza una medaglia) riuscì un' opera la quale c' invita a compiangere l' infelicità di que' tempi ove si versavano enormi somme in fabbriche così poco lodevoli. Sopra di esso fissando lo sguardo non si può a meno di non rilevare nella perfetta corrispondenza dei quattro bassorilievi rappresentanti Maria col Cristo morto scolpiti negli angoli della facciata le contraddizioni nelle quali sono caduti gli artisti di que' tempi. Sembra cosa da non potersi credere che sbrigliati com' erano ai più strani capricci ornando poi un edifizio non sapessero cangiar concetto ad una rappresentanza non facendo verun caso che l' uniformità doveva poi imputarsi a povertà d' immaginazione. Noi indichiamo questa circostanza, non tanto perchè la stimiamo meritevole di attenzione, ma per dimostrare come dalle piccole cose si veda chiara la differenza che passa fra gli architetti antichi soggetti ad un magistero comune che ne sorvegliava le opere dei moderni che operano da soli, ed il cattivo gusto eziandio subentrato al buono nel popolo che non permetteva di tener conto di tali minuzie (20).

Tralasciando di citare altre fabbriche di minor pregio che si vedono nelle città e paesi che sono fra Udine e Treviso, volgeremo invece, sebben per poco, i nostri passi a Trieste. In mezzo alla monotonia de' suoi moderni edifizi si scopre che

dopo il tanto distruggersi che si era fatto dagli antichi, esiste tuttavia la chiesa di S. Maria Maggiore disegnata nel 1682 da quello stranissimo cervello del Gesuita P. Pozzo, il quale non si scostò in essa, com' è agevole a credere, dallo stile che aveva seguito nelle altre sue opere. Ma se dicesi che era strano e bizzarro ne' suoi concetti, bisogna però confessare che era altresì uomo di grande sapienza statica e prospettica. Valente competitore dei Colonna, dei Mitelli e dei Bibiena, in que' tempi in cui questo genere di dipintura era tanto in fama, basta la sola volta dipinta della chiesa di S. Ignazio di Roma per immortalare il P. Pozzo (21). Ma uscendo da questa digressione (alla quale ci ha indotti il solo nominarlo), ci torna subito alla memoria che partendoci da *Trieste nuovo*, e salendo il colle *dov' è l' antico*, nell' entrare in S. Maria Maggiore ci siamo sentiti tutti sollevare da un peso che ci opprimeva alla vista del dignitoso tempio tutt' ornato da un ordine composito, e dell' altare di S. Ignazio opera compita dall' anzidetto Gesuita non prima del 1689; abbiamo detto a noi stessi: questi eran dunque gli architetti che in mezzo alle loro capricciose diavolerie sapevano quando il volevano eccitare negli uomini un sentimento della propria grandezza nella grandezza stessa di quel Dio al quale era il tempio dedicato. Ma all' opposto (seguitavamo a dire) che differenza non passa da quest' edifizio a tutti gli altri che abbiamo veduto passeggiando quant' è lunga e larga la città? La nostra anima è restata sempre fredda all' aspetto di que' lisci muri solo crivellati da una moltitudine di finestre le quali non son lì per essere ornate, ma per rendere unicamente luminose tutte le piccole camere interne destinate a far ardere dal caldo per la ristrettezza dell' ambiente, ad agghiacciar di freddo per la poca spessezza dei muri. Non parliamo de' ricchi ornamenti delle porte, non essendo che da semplici cornici staccate; tanto meno parleremo dei magnifici e vasti vestiboli che la diffidenza nella quale si vive e l' amore di cavare partito da tutti i più piccoli spazi sono stati consiglieri l' uno a tener chiuso l' uscio, l' altro a non lasciare per l' ingresso che quel tanto di luogo che stimasi necessario per passar da questo alla scala. Non ci si dica che le città nuove hanno di gran lunga

superata la bellezza delle antiche nelle ampie loro strade. Non negheremo che non vi abbia acquistata la pubblica igiene, e che non giovino alla comodità del continuo traino dei rotanti. Ma non è perciò che le antiche non presentino una varietà che serve a far meno sentire la stanchezza, ed a sollevare l' animo del viandante il quale passa da una piazza all' altra per molte tortuose vie tutte però ornate di palazzi, di chiese, e di case con bel garbo costruite.

Quale sarà dunque il concetto che ci saremo formati di Trieste, e di tutte le altre città che hanno un' origine corrispondente alla sua? L' abbiamo già detto altrove seguendo il chiarissimo Cesare Balbo, ma non perciò stimiamo inutile ripeterlo più chiaramente.

In mezzo a tanta foga di materiale progresso non era più lecito all' Europa di seguire que' tipi architettonici i quali esaurivano gran parte delle ricchezze nella vastità e nello splendore degli edifizi. Quanto alla prima condizione è da riflettere che lo scopo allora proposto era tutto diverso dal presente; imperocchè se era vasto un palazzo del secolo XVII lo era per il fasto del signore che vi doveva risiedere; essendo vasto presentemente lo sarà per andare diviso in tante parti quante se ne stimano necessarie perchè sia abitato comodamente da molte famiglie. Non parliamo però di ornamenti esteriori, che se alcuni ne hanno non è perciò che li abbiano nella generalità che aspetta di ottenere l' utile maggiore possibile. Dopo tutto questo come si può immaginare che l' architettura sia per assumere un tipo corrispondente ai due secoli decimo sesto e settimo quando tutti i capitali che si dirigevano ad opere sontuose e magnifiche sono convertiti in ferrovie e nelle corrispondenti *stazioni*. Il modo come sono esse condotte non ammette certamente niuno di tutti quegli abbellimenti che costituivano il bello o capriccioso stile delle antiche.

Sono queste *stazioni* destinate a grandi magazzeni per custodire le mercanzie che si dovranno col vapore trasportare da un luogo all' altro; o a vani destinati per gli uffici della società erettrice, o dei regi fermieri, o finalmente degli addetti alla pubblica sicurezza. Costretto l' architetto a soddisfare a tutte

queste esigenze come potrà mai praticarvi delle parti decorative così distinte da acquistare fama di valente? E quando pure volesse darne un saggio nella facciata dovremo poi biasimare il falsato suo concetto, non potendo mai la ricchezza convenire cogli interni nudi e miseri compartimenti. Ammesso tutto quanto si è fin qua osservato non ci si opponga che l' architettura religiosa può supplire alla povertà della civile. Chè metteremo innanzi appunto per rispondere all' eccezione la chiesa di S. Antonio di Trieste una delle pochissime cattoliche esistenti, quale esempio dell' ecclettica povertà delle moderne.

Eccettuate pochissime chiese innalzate nelle città vicine a Venezia con disegno di Ottone Calderari e di qualche altro imitatore di Palladio, confessiamo di essere al buio sull' esistenza di chiese moderne in Italia le quali confrontino per sontuosità e magnificenza di concetti e per copia e ricchezza di ornamenti colle chiese del secolo XVII. Non oseremo mai di dire che non ve ne abbiano in cui gli architetti siansi messi alla prova di emularle, ma ciò non decide che le poche che vi ponno essere stiano al paragone dell' operosità e fecondità d' immaginazione che manifestano le barocche dei seicentisti.

Quelle che sono state innalzate dopo il milleseicento non sono che il frutto della servile imitazione dello stile greco-romano senza potervi veder nulla che vi dica che nella mente dell' architetto ardeva il fuoco dell' ispirazione ricevuta dal fasto e dal lusso che lo circondavano; per cui originali erano le sue concezioni.

E poichè di moderne fabbriche ci venne fatta menzione parci di non doverne passare in silenzio una che appunto ne offre la città di Padova alla quale siamo per condurci. Ognun s' accorge che intendiamo parlare del tanto celebrato Caffè Pedrocchi, il quale a dir vero avanza gli altri ritrovi di simil genere per grandiosità, ed anche, se vuolsi, per eleganza, essendo stato fuor dell' uso, creato con ispeciale destinazione. Ma con tutto ciò non possiamo dissimulare che esso pure risente della condizione comune di siffatti luoghi analogamente ai nostri odierni costumi, onde in essi può più lodarsi la comodità di quello che ammirarsi la vera grandezza dello stile architettonico. Per le

quali ragioni si sono brevemente notate queste poche fabbriche, omettendo che se ne potrebbero aggiungere molte, ma queste e quelle non direbbero nè più nè meno di quello ci dican queste, cioè avere l' architettura sempre servito a manifestare le inclinazioni ed i bisogni di tutti i popoli. Per cui facendo sosta ad una narrativa la quale esce da que' confini che ci siamo proposti non esitiamo a ridurci a Padova, città che come abbiamo veduto altrove non è inferiore ad altre in vastità, magnificenza ed eleganza di edifizi.

In essa, come a Venezia, sul nascere dal secolo decimo settimo non erano ancora spente le rimembranze dell' antico stile palladiano e vi esistevano architetti che lungi dall' avere abbracciato quello che sorgeva, si tenevan paghi di que' precetti che loro suggeriva il lungo studio fatto sulle opere del loro grande maestro. In questo numero, benchè sia il più vicino a noi per età, poniamo Sante Benate che discepolo del Frigimelica nella chiesa di S. Lucia seppe tenersi lontano dal cattivo gusto del suo maestro e de' suoi tempi. Superiore di merito al Benate fu il padovano Andrea Della Valle, il quale intorno al 1609 incaricato dai Monaci d' innalzare con suo disegno la Certosa, discosta due miglia dalla città, vi si diportò con tale e tanto magistero, che parlandone il Temanza non dubitò di affermare che singolarmente il vestibolo può tenersi per opera di Palladio quando non vi si opponga la pochissima grazia seguita dall' architetto nel disegno dei capitelli (22). Ma non solo imitatori del Palladio, ma egli stesso avrebbe lavorato in quest' epoca a Padova se volessimo credere al Fossati che ad impinguare la raccolta dei disegni inediti di Palladio che ha dati alla luce non ebbe verun riguardo di collocarvi per esempio quello della chiesa di S. Canziano che innalzata (come leggesi nella lapide esteriore) nell' anno 1617 è per le cento miglia lontana dallo stile del Vicentino; e tanto meno poteva esserlo il palazzo Abriani poco lontano dalla chiesa di S. Prosdocimo, il quale si sa dal Salomonio (23) non essersi innalzato prima del 1623 cioè quarantatrè anni dopo la morte del Palladio; ed esserne invece autore il padovano architetto Vincenzo Dotti (24). Come finalmente le patrie memorie attribuiscono a Giovanni Battista

della Scala, il disegno dell' arco di trionfo eretto dai Padovani l' anno 1632 in onore del capitano Alvise Valaresso a testimoniare la riconoscenza dei cittadini verso le magnanime cure da lui adoperate ad alleviare nell' anno precedente le sciagure della fatal pestilenza che tanto devastò le venete contrade. E questo disegno il Fossati parimente comprese negli inediti del Palladio, mentre a ben considerarlo appena può stare fra le opere che sebbene libere di barocche licenze sono nondimeno prive di armonia, di grazia, di eleganza, di tutti que' pregi finalmente che costituiscono il vero bello ne' concetti del vicentino architetto (25).

Chi vuol vedere i deliri e le fantasticaggini della convulsa architettura del secolo prodigati con mano veramente frenetica da Giovanni Grassi, osservi la cappella delle reliquie nella chiesa del Santo. Nè meno forse notevoli per la ragione medesima sono i due monumenti l' uno eretto al celebre Ottavio Ferrari morto nell' anno 1682, l' altro a Catterino Cornaro Generale marittimo della Veneta Repubblica mancato nel 1674, e quest' ultimo il quale è disegno di Giusto Lecourt dimostra che non erano a quell' età soli gl' ingegni italiani ad imbizzarrire.

Dal quale imbizzarrimento al certo non andò esente il Frigimelica in quel torresino a cui nondimeno gli scrittori patrii sogliono dar lode di buona architettura. E sia pure che nell' interno apparisca un certo germe di bel pensiero, non si può per altro dissimulare che sia barbaramente svolto senza gusto nè castigatezza.

A otto miglia da Padova a piè di uno de' vaghissimi colli euganei presso le terme della Battaglia e non molto lungi da quelle di Abano siede l' amena e sontuosa villa nominata del Cataio, e fin dalla sua origine meritamente celebrata dallo Speroni e dal Betussi (26). Pio degl' Obizzi fu quegli che nella seconda metà del secolo decimo sesto ne imprendeva la edificazione, e con lunghi e dispendiosi lavori ammirabile grandiosità le recava. Risecò buona parte del monte sporgente al fiume; ne appianò il pendìo per istendervi ampli cortili, vi fe' sorgere anditi e scale, vi chiuse con cinte di muraglie un parco popolato

di belve, ricco di piante, innaffiato d'acque perenni, ed alzò il palagio dilargato in terrazzi e incastellato di torri.

L' architettura non si tenne alle regole severe della simmetria, si lasciò andare all' immaginativa e traendo profitto dall' opportunità ed anche dagli ostacoli del sito ne condusse tale un edifizio che rimembra quelli descritti ne' poemi cavallereschi.

All' incanto di quella poetica architettura crescon pregio i dipinti che il march. Tommaso seniore vi fece eseguire nel 1570 di mano di Giovanni Battista Zelotti, che il Lanzi reputava una delle più grandi opere di quel lodatissimo emulo di Paolo Veronese. Oltre i fasti della famiglia distribuiti in quarantadue compartimenti delle pareti di una grandiosa sala e di cinque stanze rappresentovvi egli in tre magnifici quadri nella volta di detta sala la repubblica romana e le cagioni della sua rovina, la repubblica veneta e le cagioni di sua grandezza e mantenimento, la monarchia della religione cristiana cui rendono obbedienza tutte le nazioni della terra, invenzioni e concetti dovuti principalmente al conte Girolamo Capodilista ed a Bernardino Tomitano.

Non minor pregio vi aggiunse un altro Tommaso coll' adunarvi una ricca supellettile di cose antiche raccolta da diverse parti e prossime e lontane, onde costituì un dovizioso museo che mentre onora la sapienza di quel signore, serve anche di non poco profitto agli studi avendo dato motivo di lodatissime interpretazioni specialmente a due de' celebri archeologi e filologi dell' età nostra l' Ab. Giuseppe Furlanetto e l' Ab. Celestino Cavedoni (27). Noi non possiamo che rimettere ai loro scritti quelli che desiderano una piena conoscenza del predetto museo, ma nondimeno non vogliamo tacere come in ampia e ben disposta sala ornata di presso a cento colonne de' più vaghi e pregevoli marmi antichi ridotti a perfetto pulimento si ammira buon numero di statue, di torsi, di busti, di teste, d' erme, d' urne cinerarie etrusche, di sarcofaghi e cinerari romani in marmo figurati e di bassirilievi, di edicole sepolcrali, d' iscrizioni euganee romane e greche, senza dire de' frammenti e di que' tanti oggetti minori riposti in ben quindici armadii. Alcune delle statue e degli altri monumenti del museo Obiciano

e specialmente l'insigne medagliere sono ora a far bello il ducale museo Estense di Modena, dappoichè i principi della casa d'Este, divennero nel 1803 possessori della villa, del museo e della nobile armeria per testamentaria disposizione del prelodato marchese Tommaso.

Non è la sola prossimità de' luoghi che da Padova e dalle sue adiacenze ci conduce a Rovigo, ma piuttosto la considerazione che l' opera coeva più notevole di quella città è dovuta principalmente ad un padovano. Vogliamo dire il duomo de' Rovigini il quale eretto nel 1696 sopra antiche fondamenta, postane la prima pietra da mons. vescovo Carlo Labia, e consegnatane la memoria ai posteri con la coniazione della medaglia fu intrapreso con disegno di quel medesimo Frigimelica del quale abbiamo più sopra già abbastanza parlato; sebbene egli non vedesse compita l' opera la quale fu poi condotta a perfezione da Vincenzo Bellettato della Fratta. La cupola già innalzata da Giovanni Battista Padrini da Tresto si rinnovò non molti anni appresso con l' opera di Giuseppe Sabadini e poscia di Giacomo Quaglia.

Basterà di avere accennata questa chiesa la quale non presenta cose degne di singolare osservazione, come non lo è la piccola chiesuola di S. Maria del Capitello sorta a breve distanza dalla città fuori di porta S. Francesco settant' anni prima dell' incominciamento del nuovo duomo (28).

Ben più importanti che quelli di Padova e di Rovigo sono gli edifizi veronesi, se non per numero, per pregio. Imperocchè sono in essi più dei padovani conservate le rimembranze delle antiche scuole. Lo stile palladiano che (se si eccettui il Fossati che lo vedeva così esteso) tutti gli storici esenti da certe preoccupazioni lo trovano poco seguitato, si rincontra invece nelle opere dei Veronesi di quest' epoca. Niuno invero negherà avere Domenico Curtoni (che fu il principale architetto) saputo innestare ne' suoi disegni quel tanto di bello e di buono che aveva imparato alla scuola del Sanmicheli di cui era nepote. Egli così ad onta del contaggioso barocchismo che era penetrato in tutta l' Europa, sapeva per quanto era in lui preservarsene. E che ciò sia vero parla chiaro il palazzo della Gran Guardia a *Brà*

opera, che paragonata con tutte le altre coeve non si terrebbe innalzata dal Curtoni se la storia non ci ammonisse del suo innalzamento nel 1609 cioè nella prefettura di Giovanni Mocenigo (29), perfezionata poi nel 1611 dal successore Girolamo Corner. Ciò per altro non esclude che paragonata quest' opera, creduta dal Com. del Pozzo del Sanmicheli, con quelle che sono certamente di suo disegno, dai piccoli difetti che vi si notano non lasci scorgere che non dal Sanmicheli, ma fu innalzata da un suo seguace. Noi non ci fermeremo (avendolo già fatto altri) a considerare questi difetti, impazienti come siamo di concludere che il palazzo della Gran Guardia di Verona senza poter vantare tutti que' pregi de' quali certamente non sarebbe manchevole se del Sanmicheli, manifesta nondimeno quel tanto che può stimarsi necessario a dimostrare che l' architetto senza potersi dichiarare non aver egli attinto agli esempi della moderna architettura, preferiva però che il suo concetto si ispirasse piuttosto negli antichi tipi che ne' capricciosi e bizzarri de' suoi coevi. Qui è dove cade un' utile distinzione. Non occorre sperare di trovare (se non raramente) nelle fabbriche del secolo XVII quell' armonia di parti, semplicità e diligenza di profili, scelta ed eleganza d' ornamenti che tanto facevano ammirare l' antico magistero architettonico; ma è però da stimarsi assai la preferenza che alcuni architetti davano a concetti che corrispondano più degli altri ai tipi derivati dalle reminiscenze di quelle scuole, il grido di celebrità delle qual ad onta del lungo tempo trascorso non era dimenticato.

Distinzione che più risentitamente si mostra nelle altre città d' Italia che nelle Venete.

Così è che il Curtoni sanmichelesco nel palazzo della Gran Guardia a *Brà*, lo è tanto maggiormente nell' altro fatto innalzare da Bertoldo de' Pellegrini. E che veramente vi si accosti più in questo che in quello ne recan fede le analoghe opinioni del Maffei, del Milizia e del Com. del Pozzo che glielo attribuiscono. Se non che il conte Persico addentrandosi più di loro ad esaminare lo stile recisamente dice d' incontrarvi « tra-
» viamenti tali da sconvenire alla fama del Sanmicheli e sin-
» golarmente nella porta d' ingresso priva di proporzione, nei

» mezzanini tramezzo ai due piani, nelle finestruccie bislarghe
» che pare che vadano a schiacciare i frontoni delle finestre
» maggiori ». E come queste riflessioni non gli bastassero soggiunge convenire l' anno 1630 nel quale fu innalzato il palazzo Pellegrini molto di più all' epoca in cui vivevano concordi il fondatore e l' architetto che non con quello del Sanmicheli precedentemente defunto (30).

Non meno che per grandiosità di mole si fa per magnificenza ammirare l' interna struttura della chiesa di S. Nicolò rizzata con disegno di Lelio Pellesini nell' anno 1627 e compiuta in termine di tre anni eccetto la cupola, che non si levò oltre la prima cinta. E più che un mezzo secolo dipoi la volta si chiuse per opera di Vincenzo figlio del sopranominato architettore.

Si è lungamente ignorato a chi si dovesse la sontuosa facciata della chiesa di S. Sebastiano, ove la magnificenza delle colonne scanellate, e della fascia da esse sorretta ne mostra quasi un esempio molto insolito di classica imitazione a que' tempi. Ma un disegno che sebbene con qualche varietà si rinvenne presso il conte Pietro degli Emili ce ne fece riconoscere non senza meraviglia l' autore nel celebre P. Pozzo del quale abbiamo altrove già lungamente parlato. Convien dire che la vista delle opere del Sanmicheli facesse non lieve impressione sopra quello spirito ardito e bizzarro e lo richiamasse, almen per poco, da' suoi aberramenti.

Una porta fra due pilastri a bozze con pine di marmo l' una delle quali antica, mette in un cortile fatto a forma di atrio circondato da portici sotto il coperto dei quali si conservano i raccolti monumenti epigrafici non solo della città ma di più e diversi luoghi onde potè averli la diligenza e l' amor patrio del dottissimo march. Scipione Maffei, i quali li pubblicò nella sua opera intitolata *Museo Veronese*. Furono quei portici fatti edificare sopra disegno del march. Pompei dagli Accademici, che in quel luogo si radunavano, ciascun de' quali fece fare il proprio arco e lo contradistinse col suo stemma.

Ma non si può dissimulare che l' opera nonostante la concorrenza di tanti riuscì molto meschina e più ancora tale si parve

per rispetto del vestibolo, fatto sorgere dall' architetto, (o il Fontana come vogliono alcuni, o il Curtoni come sostengono altri) fra sei colonne ioniche di fronte alla porta d' ingresso per mettere nella sala filarmonica e indi nel teatro il quale sarebbe stato l' ornamento maggiore del luogo se un incendio nell' anno 1749 non avesse distrutta quest' opera del Bibiena (31).

Siccome poi Verona si distinse fra tutte le città della Venezia in ogn' opera d' arte bella, così il Sanuto (32) fin dai suoi tempi la celebrava solertissima nel giardinaggio citando ad esempio per copia e ricchezza di amenità e delizie que' de' Foscarini (alla Rena), degli Erizzo, dei Brigantino, dei Cobiado, dei Martinengo, dei Niccolini, dei Malpaga e Fossato; ma il menzionar ch' ei fece nel suo itinerario l' amico Giusti senza far parola di giardino alcuno è indizio che il presente di quella famiglia nel 1483 non era ancora piantato. Ma se non lo era in quell' anno lo fu poco di poi e sorse come per incantesimo in que' tempi in cui il grande spendio che esigevano ne rendevano anche più rara la cultura di quello siasi oggidì che stante i minori compartimenti e il meno di ornamenti che si richiedono avviene che ogni gentiluomo ne possieda.

Il giardino Giusti quale lo descrisse il march. Maffei nel 1732 era degno di essere visitato dagli stranieri, ed i nazionali lo celebravano per una delle cose più osservabili della loro patria. Ma questo giardino non differiva molto dai piantati nel secolo XVII i quali corrispondevano a tutti gli altri deliri architettonici di que' tempi.

Invece che, come oggi si usa, le acque ovunque spruzzino, zampillino e serpeggino per i giardini, il capriccioso seicento che fu tiranno della natura e corruttore d' ogni arte imprigionò l' onda copiosa e la condusse in cavi piombi sotterra, scarcerandola qua e colà, o fra gli alberi sformati colle forbici, o fra fiori composti a circoli ed a triangoli, o in mezzo a statue atteggiate in istomachevoli affettature. Ad aiutare il compimento delle stranezze congiurò col giardinaggio e colla scultura anche la poesia; la quale presso le fonti ed intorno ai simulacri inscrisse concetti storpii, ed analogie lambiccate in quello stile contorto e vaporoso che diè vituperosa fama ad un' epoca miseranda pel naufragio di tanti potentissimi ingegni.

Ma la scultura e la poesia non erano che aiuto e sostegno a tutte le bizzarre invenzioni dell' architetto che ivi assumeva il medesimo dominio che in qualunque altro edifizio dove fosse stato richiesto dell' opera sua. Presiedeva egli alla disposizione delle siepi, al piantamento degli alberi, al compartimento, ordine e figure delle aiuole; tacendo delle fontane, delle statue, di tutti i ricetti i quali dovevano compire la deliziosa villa del dovizioso ordinatore. L' architetto non vi curava che l' effetto il quale non doveva differire da quello che si riceve alla vista di una scena teatrale. Trascurava a petto di ciò l' agiatezza, la comodità e tutt' altro che a semplice diletto convenga. Le quali cose che tanto appagano oggi non erano che secondarie allora. Così è che se i giardini sorti dopo il mezzo del secolo XVI sovrabbondavano di statue, di sarcofaghi, di urne cinerarie, di lapidi e di altre anticaglie che vi si intramettevano, era il genio che si aveva per questi studi che il consigliava. Ma d' altronde l' inclinazione al barocco che venne dopo estendendosi al giardinaggio spiegossi quivi con tale e tanto fasto da non sapersi indicare luoghi ove più sia manifesto. È raro trovarne ora nella precipua loro origine, imperocchè il variare della moda ed il domestico censo dei ricchi assottigliatosi non concede consumarvi oggidì il danaro che vi s' impiegava prima. Ma se pure vuolsi conoscere cos' erano i giardini nel compiersi del mille e seicento a paragone dei moderni, uno ne esiste tuttodì a Collodi nel lucchese del fiorentino march. Garzoni Venturi vero modello di quelli di cui fu tanto vago il Re di Francia Luigi XIV, che resi anche più barocchi presero da lui il nome: dappoichè l'ardente immaginazione dei francesi a dar aria di novità ad ogni maniera di cose attraeva fin d' allora ovunque avidi seguaci ed emulatori.

Quindi anche per concludere ciò che riguarda il giardinaggio nel quale hanno avuta tanta parte gli architetti del secolo XVII non esitiamo a preferire il costume che teniam noi nella cultura dei giardini a quello seguito dagli antichi; imperocchè accostandoci più alla natura nell' imitarne le moltiplici sue varietà tocchiamo anche meglio ch' essi non facessero il fine. Il quale si ottiene nella copiosa quantità dei fiori che li

vestono e si raccolgono, e nell' interesse di accrescerne le specie cogli innesti. E direm pure che il formato dei nostri giardini con minor dispendio, ha permesso di aumentarne il numero, per cui le ville vincono per giocondità le antiche e possedono ciò che hanno perduto in magnificenza di palazzi e di adiacenze. Ed è per questa ragione finalmente che se il giardino Giusti di Verona è stato a suoi dì oggetto di ammirazione ai nazionali ed agli stranieri, a' tempi nostri ne' quali il giardinaggio è così esteso vuolsi che il giardino sia gran cosa per meritare le distinzioni che quello si era acquistate.

Ugualmente che a Verona le rimembranze delle opere del Sanmicheli tenner saldi gli architetti dall' universale naufragio del barocchismo, e preservarono così a' Vicentini le opere palladiane.

Ai primi anni del secolo che trascorriamo appartiene la casa Del Monte (N.° 976) nella contrada di S. Corona. È un edifizio il quale nel suo insieme comprende l' osservanza di tutti que' precetti che aveva dettati il Serlio; e tanto le sue regole vi si seguirono che alle fabbriche innalzate da lui molto si accosta (33). Analogo alle scamozziane scorgesi pure l' incompiuto palazzo Porto vicino a Porta Castello (34). A questo medesimo stile si approssima l' arco d' ingresso al Campo Marzo innalzato l' anno 1608 nella prefettura di Pietro Paolo Battaglia (35); e finalmente sebbene meno inclinato al classicismo di tutti questi l' architetto del palazzo Salvi, cionnonostante non sarà da aversi l' opera sua per tanto goffa e pesante come riuscì il Monte di Pietà invenzione del vicentino Giovanni Battista Albanese.

Le altre opere da costui lasciate in patria non hanno maggior pregio di questa: nè sarà a rintracciare se meritano lode le sculture che in gran numero si vedono da lui condotte; giacchè studiossi piuttosto di servire alle incalzanti premure degli ordinatori che alla perfezione del lavoro. Fu questa una fra le molte cagioni della considerevole decadenza che fece la scultura. È raro vedersi un' opera architettonica del secolo XVII la quale non sia senza statue, e statue in tanto numero da popolarne i prospetti o gl' interni di tutte le chiese, dei palazzi, dei

giardini! Si riteneva che ciò servisse ad acquistare magnificenza all'edifizio; e lo scultore senza attendere a perfezionare l'opera sua si limitava a darle un concetto ed un atteggiamento corrispondente all'eminenza del luogo destinato a farla distinguere. La moltiplicità delle commissioni domandava altresì un meccanismo atto a raggiungerne colla maggiore possibile sollecitudine il compimento. Fu anche questa una secondaria ragione per cui più non si badò alle qualità e colori dei marmi servendosi di blocchi che anche riguardo alla grana non confrontano col diafano del carrarese che tanto ha contribuito alla bellezza ed alla naturale verisimiglianza delle statue. Per cui niuna fra tutte le arti del disegno ebbe più cattivi cultori di questa, niuna maggiormente decadde.

Ma nel riprendere il filo della nostra storia ci occorre soggiungere come l'Albanese fu dei primi ad uscire in Vicenza dallo stile del Palladio, sebbene alterato, ma non ancora interamente corrotto dallo Scamozzi. La spinta gliela diedero gli esempi di quel medesimo Giorgio Massari, del quale abbiamo superiormente parlato, architetto della chiesa di S. Filippo, del Frigimelica autore dell'altra di S. Gaetano, e finalmente del Teatino P. Guarini inventore della chiesa di Aracaeli, con una cupola, dice il Milizia, delle più irragionevoli e corrispondente al resto della fabbrica, quanto dispendiosa altrettanto teatrale.

Più che l'arte, spicca la pietà dei Vicentini nella chiesa di S. Maria di Monte Berico la quale sebbene disgiunta dalla città circa un miglio le fu peraltro unita per un portico che ad essa conduce dai devoti riconoscenti al beneficio della liberazione dal contaggio ond'era la città travagliata intorno al 1428. La chiesa che piccola allora surse, si ampliò verso la fine di questo secolo per l'aggiunta di un nuovo edificio (disegno del vicentino architetto Giacomo Borella) che comprese in se senza distruggerlo, l'antico. Sopra altissimi piedestalli corre per tutte tre le facciate un ordine corintio, con un attico superiore, e frontispizio curvilineo. Nel mezzo si leva la cupola e sopravi il lanternino. Nell'interno sotto la cupola cade la sezione di una croce greca al termine delle cui braccia apronsi da tre lati le porte d'ingresso, e dall'altro una grande arcata che riceve la pristina chiesuola.

NOTE E DOCUMENTI.

(1) Benchè il Senato avesse nel 1575 fatto tutto ciò che poteva da lui dipendere onde evitare un nuovo esterminio pestilenziale, pure non potè raggiungere lo scopo a cui mirarono le sue cure. Imperocchè il contatto continuo che esisteva fra l'Oriente e l'Occidente portava che gl' indigeni malori di quello, in questo si propagassero. Venezia i cui rapporti coll' Oriente erano più stretti e continui che con gli altri popoli d' Italia aveva eziandio provveduto alle conseguenze di questi contatti colla formazione di un codice sanitario che può dirsi sia stato il primo uscito in Italia col fine di proporre i mezzi con cui possono allontanarsi le conseguenze della peste. O che questi mezzi non fossero sufficienti, o che i popoli non fossero fedeli osservatori delle leggi, o che volesse Iddio con un nuovo flagello allontanare gli uomini dal mal fare e condurli nella buona via, è certissimo che nel 1630 la peste come a Venezia si estese in tutte le altre parti d'Italia, e fu fra le conosciute una di quelle che menò maggiori vittime delle altre. Il flagello non cessò che nel mese di novembre del 1631, nella qual epoca il Doge Nicolò Contarini ed il Senato fecero voto, a cagion di grazia ricevuta, di erigere un magnifico tempio alla Vergine sotto l' invocazione della Salute.

Comecchè l' indugiare un tempo così lungo quale richiedevasi al compimento del votato grandioso edificio sarebbe stato in opposizione alla grandezza del beneficio, così i Veneziani fino dal primo istante in cui ebbero scorta la patria libera e sana dal flagello innalzarono un tempio a questa immagine tutto contesto di legname ed ivi commisto il patriziato col povero innalzarono inni di gratitudine a Dio liberatore. Intanto si occupava il Doge a disporre l' occorrevole per il nuovo tempio.

(2) Memorie dell' Istituto nazionale delle scienze ed arti in Parigi, anno IX, tom. III, pag. 395.

(3) Darù, Storia della Repubblica di Venezia, tom. VII.

(4) La veneta Repubblica non innalzò pubblico monumento ai suoi capitani, fossero pure stati quanto può dirsi valorosi e della patria benemeriti.

La statua equestre di Bartolomeo da Bergamo innalzata nella piazza dei Santi Giovanni e Paolo per magistero di Andrea Verocchio fu fatta colle molte sostanze lasciate da quel capitano, e la Signoria non vi concorse che per l' assenso.

(5) V. Moschini, Guida di Venezia, al tomo II, e la Raccolta del P. Coronelli.

(6) Troviamo questo duomo citato nell' Itinerario d' Italia del Conte Alessandro Maggiori, opera pubblicata intorno all' anno 1835 in Ancona pei tipi del Sartori (t. II, p. 58); non è però che il non vederne fatta parola dagli scrittori veneti non ci sia di ostacolo a crederlo veramente disegnato dal Longhena.

(7) Il Cav. Francesco Lazzari che in un accurato libretto raccolse tutte le notizie che gli fu dato di rinvenire intorno a questo Benoni, potè estrarre da alcuni monumenti delle *Procuratie de supra* (i quali si conservano nella fabbriceria della basilica di S. Marco) molti particolari riguardanti la dogana. Da questi apprese che prima del Benoni era stato incaricato del disegno il Longhena *Proto* della stessa procuratoria.

(8) L' erudito signor Zanotto in una giudiziosa nota all' illustrazione della facciata di S. Basso scritta dal Selva per le fabbriche di Venezia (tom. I, pag. 89) opina ch' essa sia stata eretta sui disegni del Benoni. Osserva egli che essendosi cominciata a ricostruire la chiesa predetta dopo il grave incendio da cui fu distrutta nel 1670, non eravi in Venezia architetto migliore del Benoni, giacchè il Longhena essendo vecchissimo doveva aver bisogno di riposo. Trova poi egli a diritto la

conferma di questa sua congettura nella maniera di disporre le masse e tutta la composizione, la quale assai si accosta a quella usata dal Benoni nella ricordata dogana della Salute.

(9) La famiglia Barbaro impiegò trenta mila ducati in questa facciata.

Alla riedificazione poi della chiesa interna supplirono nel 1680 i parrocchiani col parroco D. Luigi Baratta che vi consacrò gran parte delle proprie rendite.

(10) L'ampollosa epigrafe infissa nel 1699 nel campanile dei Carmini indica che il Sardi molto valse nella statica dicendosi *che inclinato lo raddrizzasse con ingegnoso ed applaudito artificio.*

(11) Attribuiscono le Guide al Tremignan il palazzo Fini sul canale. Al Selvatico però, sebbene non bello, pare troppo ragionevole per tenerlo disegnato da un uomo al quale la ragione e il senso comune fallirono quasi di continuo.

(12) A compire la bruttezza di questo tempio venne certo Giovanni Battista Fattoretto, il quale condusse la colossale facciata, che a qualcuno piacque chiamare *grandiosa.*

(13) Il Rossi morì vecchio nel 1742.

(14) V'è fra le pittoriche una lettera (tom. IV, p. 458) di quel Pier Antonio Filippini, che in Vienna dirigeva l'Accademia militare colla quale partecipa al Tirali quanto il Fischer architetto di S. M. Cesarea trovasse una meraviglia quel deposito Valier, e perciò lo pregava a mandargliene o l'incisione, o il disegno per averne copia.

(15) Il barocchismo piuttostochè nella loggia esteriore, più corretta di tutte le altre produzioni del Tirali, spicca in quel barbaro occhio elittico a ricci che sta nel timpano del frontispizio.

(16) Moschini, Guida dell'isola di Murano, pag. 72.

(17) Crico Ab. Lorenzo, Lettere sulle Belle Arti Trevigiane, 1833, pag. 315.

(18) Federici, Memorie Trevigiane, tom. II, pag. 110.

Sono disegno del Pagnosin, i palazzi Dolfin a Treviso, dei Sandri, dei Semagiotto alla Crocetta, ed altre fabbriche.

(19) Crico, loc. cit.

(20) Palladio, Storia di Udine, part. II, pag. 236.

Maniago, Guida ec., pag. 30-37.

(21) Agabito, Guida di Trieste, pag. 47.

(22) Temanza, op. cit., pag. 305.

(23) *Urbis patavinae inscriptiones sacrae et profanae, Patavii,* 1701, in 4° fol. con appendice, pag. 129.

(24) Moschini, Guida di Padova, pag. 52.

Selvatico, idem., pag. 199.

(25) Licenziosa quanto questa chiesa, ma opera più vasta e ricca del Dotti, è la facciata del Monte di Pietà contiguo al palazzo del Capitano, e come tale citata anche dal Milizia nelle vite degli architetti, tom. II, pag. 119.

(26) Fra lo opere di Sperone Speroni (tom. I, pag. 243-256) è un dialogo intitolato *delle laudi del Catajo,* che per altro versa piuttosto intorno ai meriti della signora Beatrice degli Obizzi, ed è tutto scherzevole.

Storico, ma di uno stile alquanto stucchevole, si è il *Ragionamento di Messer* Giuseppe Betussi *sopra il Catajo luogo dello Illustrissimo signor Pio Enea Obizzi, stampato primamente in Padova* 1573, *e poscia in Ferrara nel* 1669 *con giunte del Conte* Francesco Berni.

(27) Al dotto anatomico Floriano Caldani aveva il Marchese confidato d'illustrare il suo Museo, ma mentre ne stava egli preparando l'edizione ne avvenne la morte

nell' anno 1803 e restando sospesa la stampa, morendo anche il CALDANI il manoscritto passò nelle mani dell' Ab. FURLANETTO il quale limitandosi ad illustrare alcune iscrizioni euganee le fece di pubblica ragione. L' Ab. CELESTINO CAVEDONI poi ha ampliata l' opera di questo dottissimo padovano nella sua *Indicazione dei principali monumenti antichi del real Museo Estense del Catajo. Modena, 1842, pei tipi del Soliani.*

(28) BARTOLI FRANCESCO, Guida di Rovigo, pag. 45, 146.

Il Conte Roberto Frigimelica padovano architetto, è notissimo per ciò che ne dissero il ZANI, il MOSCHINI, il SELVATICO e molti altri. Una curiosa memoria di lui ci ha però lasciata FRANCESCO TORRI in una sua Miscellanea intitolata *Selva di un apparato per la storia di Modena* Mss. esistente nella Biblioteca Estense nella quale trovasi scritto che il 4 novembre 1732, *ebbe sepoltura in S. Bartolomeo di Modena il fu Conte Roberto Frigimelica padovano dianzi presidente del magistrato delle acque, mancato di ottantaquattro anni ricoveratosi a Modena per quiete de' figli che mal sofferivano un clandestino suo matrimonio con donna di bassa estrazione.*

Nel testamento inserì tutta la sua vita occupando 19 fogli di carta. Dilettossi di architettura moltissimo e di scienze divinatorie. Coltivò le muse con qualche successo. La chiesa di S. Michele colla torre, fu sotto la di lui direzione e il disegno di un padovano eretta da fondamenti. Una canzone girò fra il popolo lunga assai da esso fatta da consegnarsi a questa corte, nella quale oltre le lodi della Casa d' Este narra i suoi impieghi e le sue abilità.

Nove volte ho già veduto
Mutar Cintia di camiscia
Dacchè in Corte son venuto
A ber l' acqua della Biscia.

(29) Vi sono le lettere colle quali il Mocenigo nel 1609 accompagna al Senato il disegno del Curtoni.

(30) PERSICO, op. cit. pag. 220.

Magnifica è in questo palazzo la scala invenzione del Bibiena, come del Conte Alessandro Pompei è lo spartimento semicircolare in pilastri, colonne e porte nella piccola corte di rincontro.

(31) Fra i disegni del Palladio (tom. IV tav. XLIV ediz. di Vicenza 1786) se ne vede uno da eseguirsi in questo luogo, diverso però molto dal presente, poichè quello ha le logge, e due piani, che non sono nel presente.

Gli era stato ordinato dalla famiglia Della Torre padrona di quello spazio.

(32) Itinerario di MARIN SANUTO per la Terraferma; Venezia 1483, nuova ediz. di Padova 1841.

(33) Benchè dall' iscrizione dalla fascia interposta ai due piani interni possa argomentarsi che venne innalzata poco dopo la morte del Palladio o quando fioriva lo Scamozzi, non è però da farsene autore alcuno di loro. Piuttosto alla scuola del Serlio crediamo appartenga indicandolo singolarmente lo stile.

(34) Di questo palazzo, il quale ora appartiene al Seminario, di otto che dovrebbero essere, non esistono che tre colonne della facciata e quattro del lato destro d' ordine corintio.

(35) Vi si legge l' epigrafe seguente:

Petrus Paulus Battalia Pref. Vicentiae Campo Martis Vetustissimo Ad Urbis Splendorem Et Eximii In Cives Amoris Perpetuum Monumentum Pos. Anno MDCVIII.

CAPITOLO XXXII.

DELL' ARCHITETTURA RELIGIOSA E CIVILE DELLE CITTÀ LOMBARDE

Infeudato da Carlo V il Ducato di Milano nel 1546 al suo figliuolo Filippo II avvenne che la condizione di quello andò sempre di male in peggio. Vana si fu la speranza che l' uniformarsi delle antiche alle nuove leggi facesse argine alla minacciata rovina. Chè i Re sedendo a tanta distanza dalla capitale di Lombardia non provvedevano al caso, che dopo cessato il bisogno, nè mai interrogavano la necessità lasciando i popoli all' arbitrio di governatori che stranieri ai costumi d' Italia, e soldati come in paese di conquista duravano per lo più tre anni, mentre appena trenta sarebbero bastati a distrigare gl' intralciati ordini governativi. Erano essi nemici al commercio, alle arti, al sapere. Inaridivano tutte le fonti della pubblica ricchezza favorendo le ristrettive leggi annonarie, e con esse decadeva anche la mercatura; imperocchè diffusasi l' idea che il commercio derogasse alla nobiltà, molti capitali venivano ritirati cagionando un vuoto negli abitanti che si riducevano ad esulare dalla loro patria. L' agricoltura non vi si utilizzava, chè angariati i villici dai pubblici riscuotitori di enormi tasse nell' impotenza di pagarle i campi abbandonavano all' insaziabile sete dell' oro. Tali balzelli furono enormi in guisa che la città di Milano nel governo del conte di Fuentes non incassava meno di 11, 126, 585 lire.

Il Salomoni pubblicando gli atti diplomatici di quest'epoca (1) ci dice che fra le altre istruzioni date dal Magistrato nel 1660 al Dottore Danese Casati oratore a Madrid, eravi che facesse ben constare al Re « che una sola bocca in Milano paga sino » alla somma di lire 65 pel solo vitto ». E in un altro del 1690

soggiunge « questi poveri sudditi non hanno che il solo respiro » esente da gravezze ».

Ma dopo aver detto tutto questo, possiamo liberamente accertare che non s' arrestarono i nobili dal precedente lusso; che mai non videsi a Milano maggior numero di cocchi, di cavalli e di ricche bardature. Di ciò agevolmente può darsi ragione, a chi pensi come la legge favorisse i maggioraschi. Mentre del primogenito era quasi l' interezza del patrimonio, ai fratelli non si accordava più di quel tanto che potevano utilizzare o militando al servizio di potenza amica, o abbracciando uno stato al quale, piuttostochè da inclinazione, dal bisogno erano condotti. Arroge le singolari prerogative dei nobili ammessi alle regie onoranze, ed agli uffici pubblici dai quali ritraevano larghissima utilità, che il lusso ci spiegano di quell' età. Per cui nel modo stesso che abbiamo veduto fino dalla metà del passato secolo ornarsi Milano di nuovi e splendidissimi edifizi, così ci verrà fatto vederlo in quello del quale ci occupiamo.

Nessuno s' immagini che lo stile architettonico migliorasse, mentre le ragioni medesime per le quali il barocco era in pregio altrove, militavano ancora per Milano. Che anzi dal Richini che aveva sostenuta la dittatura architettonica, derivarono imitatori che esagerandone i modi si resero talvolta intollerabili. Per la qual cosa non si può dare tutto il torto al Bianconi il quale dopo avere esaminato il disegno che Francesco Croce fece del portico che gira intorno al così detto Foppone dell' Ospedale maggiore, diceva attribuirsi a vera sventura che l' architetto fosse nemico delle figure semplici e delle linee rette poichè la pianta di questa sua fabbrica, che non gira meno di settecento braccia, sarebbe passata per una meraviglia! Ma il Bianconi sapeva al pari di noi che le condizioni architettoniche di quei dì non richiedevano diversamente, e che al Croce conveniva seguire il concetto di Attilio Arrigone del quale era il disegno della chiesa che esiste nel centro (2).

E viemmaggiormente può aversi per ragionevole il compiangere che faceva l' anzidetto Bianconi l' epoca nella quale operava il Croce, considerando la casa di correzione da lui disegnata, edifizio grandioso e saviamente ordinato (3), come è

lodevole il palazzo Trotti in contrada di Brera per elegante e sfogato vestibolo, essendo poi difettosi ambedue per cagioni simiglievoli alle esposte.

Ma di ben altra importanza che non sono le opere lasciate dal Croce è la chiesa di S. Alessandro, della quale (benchè dedicata dai Milanesi a questo Santo fino da remoti tempi (4)) appartiene all' anno 1602 la nuova costruzione. Questo tempio però, che supera molti altri per vastità e preziosità di materia, non è a dire quanto rincrescimento produca pel poco lodevole uso che in esso dei profusi tesori si fece.

Ma così generalmente andavano le cose allora. Erano venuti i devoti del Santo coi Barnabiti nella risoluzione di ampliare ed ornare l' antica cadente chiesa; e pensarono affidarne l' incarico al conosciuto valore del P. Lorenzo Binago; il quale non appena ebbe scoperte le fondamenta e seppellita una medaglia a tale effetto coniata, che intraprese a dirigere l' edifizio corrispondente al disegno che era stato approvato (5).

Partesi il tempio a croce greca e dove s' intersecano le braccia s' innalza la cupola a fronte della quale spiccansi le tre navi ed a piedi hassi l' ingresso per tre porte. Il suo insieme a prima vista appaga, ma se l' occhio rimane soddisfatto dallo splendore dei marmi e di altre preziose pietre incastonate, singolarmente ad ornamento del pulpito, l' osservatore è colpito altresì dai difetti che ne degradano la bellezza. Imperocchè riman esso disgustato all' aspetto dei larghi piloni collocati a sostenere la cupola i quali per la soverchia loro ampiezza nuociono alle navi laterali che perciò appaiono piccole. E quasi non si fosse l' architetto avveduto di averli tenuti larghi di troppo accoppiandovi delle colonne con piedestalli rese apparentemente pesante tutto l' insieme.

Del merito della facciata taceremo, chiamandoci paghi di ciò che ne ha giudicato il Bianconi. In ben pochi altri edifizi c' incontriamo in Milano, dopo questi, degni di essere descritti; chè tutti quanti gli altri risentendo di que' medesimi difetti de' quali abbiam tenuto discorso altrove, non faremmo forse, se tutti descrivere li volessimo, che ripetere le cose già dette.

Tuttavolta a più chiaramente testimoniarlo non va tralasciato di citare ad esempio di stramba invenzione la facciata della chiesa di S. Anastasia disegno di Marco Bianchi romano, e l' altra, sebbene incompleta, affatto berninesca, di Santa Maria della Vittoria del milanese Giovanni Battista Paggi (6).

I palazzi di villa che non differivano dai cittadini nello stile, erano certamente in numero molto minore dei presenti. Imperocchè non era così comune il costume come oggidì nei nobili di recarvisi in alcune stagioni, e alle classi inferiori quest' usanza era quasi del tutto ignota. La qual differenza dal villeggiare di allora a quello d' oggi non si negherà che indichi un progredito incivilimento, e lo scomparire delle cagioni che lo impedivano. Cessavano col medio evo i timori pel passaggio di strade tortuose, scabre, e scoscese, che all' opposto riducevansi rette ed agiate, per fitti e tenebrosi boschi che la maggior brevità del cammino impedivano, e che poi diradati furono; per acque che spaziando a lor voglia non ritenute da arginature rendevano impraticabili, e paludose le terre, mentre ora le acque stesse, parte ristrette in ordinati confini, parte con l' allacciarne le nascoste vene convertite in fontane sono venute a ristoro dello stanco passaggiero. Dove finalmente non si vedevano germogliare che erbe selvatiche, spineti, sono di presente le rose che spandono gratissimo olezzo. Ed è per tali, ed altre ragioni che nel secolo XVII quello si vide che nei più remoti tempi a veruno sarebbe sorto in pensiere di vedere. Vogliamo dire che là singolarmente dove la tortuosità del Lambro e dell' Adda formano la Brianza, scegliessero i doviziosi cittadini milanesi que' monti, e que' colli ai dilettevoli diporti dell' autunno popolandoli di palazzi e di comode ed eleganti case campestri. Però se a paragone dei presenti sono in molto minor numero i palazzi che a quest' epoca si riferiscono, non è lo stesso delle chiese che per numero superano forse quelle innalzate dopo.

Per non dire di molte, noteremo come la prodigiosa apparizione della Vergine avvenuta il 9 di maggio del 1617 ad alcuni popolani di Malera diè occasione ai devoti di concorrere alla costruzione della magnifica chiesa ottagona a lei dedicata,

la quale dal luogo del prodigio, compita che fu nel 1644, prese il nome di Madonna del Bosco (7). Da corrispondente pietoso spirito animati que' della terra di Vimercate seguirono l' esempio dei Maleresi edificandone un' altra alla Vergine, che per grandiosità e ricchezza supera la prima, non eccettuato lo stile che è barocco quant' altro mai. Come non va finalmente taciuto che la parocchiale di Vedaggio corrisponde a quest' epoca, edificata essendosi nel 1684 a spese di frate Domenico Cruccolano il quale dopo di avervi impiegato un ricco peculio non la vide compita. Rimasta colla sua morte imperfetta negli ornamenti dimostra nel resto che l' architetto (il di cui nome s' ignora) era anch' egli nel numero dei barocchi. Dallo stile de' quali non si tenne certamente guardato il Galdini almeno per quanto lo indica la facciata della chiesa dei Ss. Siro e Sepolcro di Cremona, essendo opera l' interno (che poco si scosta dal medesimo stile) dell' altro architetto Orazio Capra (8). Ma se in questa chiesa non abbiamo altro a considerare che uno stile che corrisponde a quello che generalmente era stato abbracciato, passando all' altra dei Ss. Donnino e Carlo della stessa città vediamo un architetto che, dopo che tanto studiati si erano i precetti di Vitruvio, osa, sdegnando la critica, di sovrapporre nella facciata l' ordine jonico al corintio (9).

Non siam per negare ciò che in tanti altri luoghi di questa storia abbiamo ripetuto, cioè che non a tutte le cose proposte dal romano architetto si doveva quel servile ossequio che dal mille e cinquecento in poi si era creduto non potergli si ricusare. Ma ripeteremo altresì esservene molte che non tanto perchè passate col comune e costante uso in convenzione, quanto perchè fondate nella natura e nelle ragioni del vero debbono essere sempre rispettate, per cui non sarà mai lecito di sovrapporre un ordine meno ornato, ad un altro più ricco.

L' architettura ha un linguaggio tutto suo proprio, e questo si manifesta in gran parte negli ordini che debbono servire ad ornare piuttosto un edifizio che un altro. Ciò condusse i Greci ed i Romani ad assegnare uno di questi ordini ai templi corrispondentemente ai numi cui erano sacri. Ma molto più poi si

rende chiaro nella variata congiunzione di questi medesimi ordini, imperocchè essendo le loro parti inferiori poste a sostegno e base delle superiori, la ragione logica, per così dire, di siffatto linguaggio, necessariamente richiede che a tale ufficio si prescelgano quegli ordini, che avendo maggiore diametro, semplicità, e larghezza di capitelli sono eziandio i più atti a reggere, che ad essere retti, all' opposto degli altri nei quali minore è il diametro e l' ornamento dei capitelli, e più hanno del leggiero che del robusto. Non essendo l' architettura al di sotto di tutte le altre arti liberali, ha al pari di loro un' espressione, trascurando la quale si viene a ferire nella sua parte principale.

Ed è pure per questa medesima ragione che insistiamo sopra quest' argomento temendo di non esserci chiaramente spiegati accennando altrove la nostra opinione.

Per cui se talvolta abbiamo biasimata la troppa servilità di alcuni dettati vitruviani i quali non fanno, a senso nostro, che vincolare l' arte inceppando il genio, non abbiamo inteso per questo che l' arte non abbia precetti. Precetti ne ha e non pochi, e deve averne tenendo essa un luogo così eminente nelle scienze come sublime nelle arti. E veramente i quattrocentisti senza essere stati servili imitatori di Vitruvio, come lo furono alcuni architetti posteriori, hanno saputo dar opere al mondo che per regolata economia di parti, non meno che per altri sublimi pregi, non hanno rivali.

Fu purtroppo difetto del seicento lo scostarsi anche dalle tradizionali convenzioni nel tempo stesso che Vitruvio come prima tenevasi padre e maestro. Il male è derivato dall' immaginazione troppo viva e sbrigliata degli artisti d' allora, nè la buona volontà era loro di giovamento trascinandoli la fantasia oltre ai confini del retto e del vero.

Lo Scamozzi aveva ben altrimenti che l' esorbitante barocco condotta la fabbrica del palazzo civico di Bergamo, ma impedito esso dal compierlo, alcuni anni dopo venne invitato un altro architetto il quale non stimando, o non comprendendo il disaccordo che sarebbe nato nel dilungarsi dal primo disegno imprese senza meno a terminarlo in uno stile del tutto diverso (10).

Il che reca sorpresa in Bergamo città la quale aveva tenuto in sì gran pregio le opere del Sansovino che innamorato di esse un suo cittadino avea talmente preso ad imitarlo da tenersi del maestro quelle che sono opere del discepolo. Bergamo giunse poi, siamo per dire, a dimenticarlo gloriandosi invece di aver dati i natali al Cav. Fansaga, che dal Sansovino di gran tratto si scosta, quando all' opposto comprender dovevano i Bergamaschi che il Fansaga se di maggior fortuna del Sansovino andava lieto, certamente quant' è al merito gli stava molto al di sotto. Il Fansaga vivendo a Napoli nel Vicereame del Duca di Medina aveva acquistato tale ascendente nell' animo di lui che tutte le opere di maggior importanza che là s' innalzarono gli si possono ascrivere. Ma non essendo il numero che distingue il vero valore dell' architetto, ma la perfezione, così il paragone che può farsi tra le opere sue, e quelle del Sansovino farà manifesto come a quest' ultimo cedere egli debba la palma. Dicasi piuttosto che non dal numero, ma da altre ragioni puramente estrinseche, può dipendere la fama sempre peritura di un architetto com' era il Fansaga. Potè questa derivargli dal facile piegarsi di lui alle inesperte volontà che lo inducevano ad un difettoso manierismo. Non è raro il rinvenire artisti di una mediocre capacità, ma insinuanti ed arditi i quali sappiano accortamente guadagnarsi protezioni atte a soppiantare l' attitudine e la dottrina dell' emulo più riservato e modesto. Gli uomini sono stati in tutti i tempi i medesimi perchè sempre vi furono vizi e virtù; ond' è che nel giudicare di loro è d' uopo far ponderata ragione delle opere che lasciarono senza dare molto ascolto alle opinioni, siano esse state sempre favorevoli o no, ammaestrati come siamo che il più delle volte queste procedono dai pochi passivi, essendo generalmente i più o indifferenti, o soliti a lasciarsi andare alla corrente.

A Napoli piuttosto che a Bergamo può giudicarsi del valore del Fansaga, non avendosi in questa città di suo disegno che la chiesa di N. D. delle Nuvole, o almeno di questa solamente fece menzione l' autore della Guida (11). E nel citarlo non tralasciamo di notare col medesimo autore essere dell' altro bergamasco Anton Maria Caneva il disegno della chiesa di San

Bartolomeo, alla costruzione della quale contribuirono i PP. di San Domenico nel 1603 succeduti ai già soppressi monaci Umiliati.

Da questa città dirigendoci a Brescia troviamo que' cittadini animati tutti dal comune spirito di patrio decoro occuparsi della riedificazione del loro duomo. A quale remota età appartenesse l' antico S. Pietro de Domme fu da noi già diffusamente discorso. Ora conviene soggiungere che avendo l' edacità del tempo resa rovinosa quest' antica cattedrale fino dal secolo XV incominciarono i Bresciani a spiegare un gran zelo, alcuni per volerla restaurata, altri perchè si riedificasse. Prevalendo il voto dei primi, troviamo che alquanti miglioramenti vi si praticarono nel secolo testè indicato; ma scorgendosi che punto questi non valevano a riparare la generale sua decadenza, dieronsi essi a caldeggiare, con molta maggior forza di prima, il partito della distruzione dell' antico duomo. E perchè esser sogliono lunghe e spinose tali dispute, così non essendo la presente affatto diversa dalle altre, ci è conto dalle carte conservate negli archivi e pubblicate dal Zamboni, che solo nel 1529 se ne fece un disegno.

Ma disputandosi in appresso sulla di lui convenienza si perdè infruttuosamente di nuovo gran tempo con l' abbandonarsene poi l' idea. Non prima dell' anno 1567 si devenne all' esame di un altro disegno d' invenzione del bresciano Lodovico Berretta. Incerti anche questa volta i deputati nel risolvere, dicesi che si dirigessero pel giudizio ad Andrea Palladio, il quale si trovava a Venezia tutto intento a dirigere la costruzione della facciata della chiesa di S. Francesco della Vigna (12). Accolse egli nondimeno volenteroso l' invito, e staccossi dall' opera per muovere verso Brescia. Giungendovi trovò Vescovo della città Monsignor Domenico Bollani da lui forse conosciuto in Udine alla qual città egli apparteneva (13). Dal conversare con lui apprese Palladio che per lo zelo di esso Vescovo fino dal 1564 avevano i Bresciani deliberato d' innalzare il duomo, a condizione che cedendo il Comune la metà delle rendite *delle condanne*, il clero facesse ogn' anno l' offerta di mille ducati d' oro. Ma questo se ne chiamava bentosto gravato, e col suo ritirarsi fece sì che venisse pur meno ai suoi obblighi il Comune,

sicchè anche questa volta il tentativo riuscì vano. Aveva il Consiglio della città nel partito del 1564 rimessa nel Vescovo ogni sollecitudine per la fabbrica, compresa la scelta del disegno, perlochè credesi che mediante tale facoltà (piuttosto che dal Magistrato) fosse dal Vescovo preferito ad altri architetti Andrea Palladio. Almeno così ha creduto il Zamboni, derivandone la verisimiglianza dalla lettera del Palladio, che il Temanza ha pubblicata (14).

Approva in essa le generali proporzioni delle parti disposte da Messer Lodovico, per cui ne saria venuta una chiesa maggiore dei Ss. Giovanni e Paolo di Venezia. Ma nel lodare queste ed altre cose non tralascia di biasimare il Berretta che nell' innalzare le tre navi in cui si divide la chiesa, conservò alcune colonne antiche che al Palladio sembrarono troppo sottili per reggere all'enorme suo peso; come pure non consente al poco sfondo delle cappelle; per cui per queste e per altre cagioni, che si tralasciano, riteniamo che si decidesse a fare un nuovo disegno accompagnandolo al Vescovo, con piante, spaccati e facciata nella quale imitava la chiesa di S. Giorgio di Venezia.

Quale poi si fosse l' ostacolo insorto all' esecuzione che pareva vicina non si conosce. Imperocchè ritornando il Palladio a Brescia nel 1575 per riparare ai danni venuti dall' incendio alla pubblica sala, vide nell' antico duomo, (essendo ancora Vescovo il Bollani), ampliarsi alcune cappelle ed introdotti nuovi lavori; finchè nel 1599 venne finalmente deliberato l' intero disfacimento dell' antica, e nel 1604 gettavasi la prima pietra della nuova cattedrale, senza che più si pensasse ai disegni del Berretta e del Palladio. Distrutto l' antico duomo, compiuti i soliti sacri riti, conciliate le divise opinioni, niuno in Brescia sospettava non doversi procedere con tutta speditezza ad attuare un' opera cotanto contrastata e desiderata. Ma purtroppo, da quanto ci ha trasmesso il Zamboni, si apprende, che le cose andavano molto diversamente. Imperocchè non appena sopite le antiche gare ne insorgevano fra i deputati delle nuove, dirette ora a giudicare se fra i disegni dei concorrenti dovessero prevalere quelli che spartivano il tempio in tre navi, oppure gli altri che ne tracciavano la pianta a una sola nave in figura quadrata, o

quadrilatera. Dopo lunghi e vaghi discorsi scorgendosi che il partito pei secondi superava quello di coloro che all' altro inclinavano, si risolvette finalmente meritevole di palma il disegno di Giovanni Battista Lantana, che offriva una sola ampia nave. Senz' altro indugio postasi mano all' opera e condottasi sino al coro, sempre nuovi timori suscitandosi dagli emuli che la censuravano manchevole di solidità, e per cento versi difettosa, essi così vivamente si adoperarono, che i deputati discesero ad ordinare che andasse la fabbrica sospesa. Finchè esaminate ponderatamente le ragioni esposte da ambedue le parti, e rimessone il giudizio all' architetto della chiesa di S. Alessandro di Milano, P. Binago, col pronunziare ch' egli fece essere sogni i timori, insussistenti gli apposti difetti venne riassunta la fabbrica e dopo pochi anni venne compiuta, e perfezionata.

La cattedrale bresciana benchè innalzata in un' epoca per le arti piuttosto infelice, chiarissima testimonianza ci porge delle infinite cure che ne presero i cittadini perchè sorgesse al pari di tutti gli altri nobili edifizi, magnifica e grandemente onorevole alla loro patria. Per raggiungere viemmaggiormente il lodevole fine studiaronsi essi di abbellire eziandio la circostante piazza, nella quale oltre le altre contemporanee fabbriche spicca la fontana, disegno del Bagnadore, sculture dei veronesi Valentino Bonesino, ed Antonio Carra (15).

I Gonzaga governando Mantova anche in quest' età non furono mai degeneri dai loro avi munificenti in fatto di comodità e di magnifici edifizi verso la loro capitale. Erano però venuti meno cogli anni i grandi architetti che in queste opere erano stati impiegati, ma trovandosi in Roma il Duca Ferdinando, sempre memore dei servigi di Giulio, non indugiò ad accettare l' offerta, che gli veniva fatta da ragguardevoli personaggi, del Comasco Architetto Nicolò Sebregondi, il quale sebbene non raggiungesse certamente il valore di quello pure per le opere che lasciava in Roma (dove da lunga pezza dimorava) si era acquistata fama.

Giunto esso col Duca in Mantova, non lo sgomentarono il trovarsi a fianco il Viani che menava gran grido, nè le opere lasciate dal Bertani, morto poco prima del suo arrivo, ma col

dedicarsi subito a ciò di che dal Duca venne richiesto, die' fin da principio a conoscere non essere stata fallace l' opinione precorsa.

Preso Ferdinando dall' amenità di un luogo poco lungi da Mantova commise al Sebregondi di ivi ordinare un palazzo di villa al quale fu poi dato il nome di *Favorita*, non si sa se dai Gonzaga così chiamato, per l' esito felice a cui pervenne l' architetto fabbricandolo, o per la posizione da loro anteposta a quella di tutti gli altri palazzi che possedevano. Ciò che solamente puossi senza esitazione affermare si è che concepimento più vasto e magnifico di questo non è agevole rinvenire altrove.

Dividevasi l' edificio in tre corpi distinti, due dei quali destinava l' architetto ad uso dei bassi servizi ed il principale, che è posto nel mezzo, serbava a soggiorno del principe e dei cortigiani. Comprendeva moltissime stanze ed ampie sale con assai garbo e buonissimo ordine collocate a provvedere alle infinite bisogne di quel signore ambiziosissimo di un fasto regale. A questi pregi, nota il Conte d' Arco, che sono comuni a molti altri suoi lavori, se ne aggiungono altri veramente singolari al presente, vogliam dire gl' ingegnosi risalti con cui i vari corpi al di fuori del vasto palazzo rientrano ed escono con un effetto sentito e mirabile; ond' è che al primo vedere la esterior fabbrica, essa arrechi una grata sorpresa. Alle ampie logge bellamente allogatevi sottopose gradinate vastissime per le quali si entra da varie parti al palazzo, coi quali artificii raggiunse il nostro architetto il difficilissimo assunto d' imporre a quest' edificio il carattere di delizioso e principesco abitato, ma tale che servire dovesse a campestri diporti (16).

Per tale felice esito di quest' opera che era delle prime con cui il Sebregondi si fece conoscere (1625), si estese altrove la sua fama; di suo disegno dicesi innalzata la chiesa e il monastero degli Eremiti di Camaldoli. Accadde poi nei primi mesi dell' anno 1634 che per le dirotte pioggie uscite le acque dai naturali confini fra gli altri danni che cagionarono crollar facessero l' antica porta *ciresia* o *ceresa*. Fu allora al Sebregondi affidato l' incarico di ricostruirla. Ne descrisse egli regolare la pianta e senza ritorcimenti di linea e senza goffi rilievi colle

semplici decorazioni impiegatevi sul temperato sistema di ornare, soggiunge il lodato Conte D' Arco, diede alla fabbrica una significazione evidente dell' uso cui si destinava serbando insieme la severità de' castigati precetti. Ma ben più appare la conveniente espressione di questi precetti in un palazzetto detto il *padiglione* in mezzo all' antichissimo bosco *della fontana* che fu eretto, per comodità dei principi che cercassero riposo dalle fatiche sopportate col cacciare presso quel luogo. Quivi per un grand' atrio si accede a poche stanze euritmicamente distribuite. La quale economia di mezzi allo interno e le forme robuste esteriori ci spiegano l' uso per cui fu innalzata la fabbrica e valgono ad armonizzarla eziandio colla selvaggia foresta che la circonda.

Un cotal modo di comportarsi del Sebregondi fa sempre più manifesto che ad onta della quasi generale corruzione dello stile, non era però venuta mai meno una riserbata e prudente condotta in alcuni architetti. E questo pensiamo esser avvenuto del Sebregondi, dietro quanto il Conte D' Arco ebbe a riferire intorno a lui (17). Ma passando le cose com' egli le discorre, quelli che non conoscono come certi fatti corrispondano alle sociali condizioni resteranno sorpresi intendendo che un uomo salito in tanta estimazione, come fu Nicola, dovesse poi sullo scorcio della sua carriera porgere supplichevole preghiera al Duca perchè lui morendo nel posto di prefetto delle ducali fabbriche sostituisse l' unico suo figliuolo Francesco lasciandolo egli privo di mezzi bastanti al vivere onoratamente, conforme al suo stato. La lettera che noi riproduciamo ciò prova chiaramente; e al tempo stesso ammonisce a precedente economia quelli che esercitano una qualunque professione, sola la prudente economia potendo tener lungi i pericoli di soggiacere a simili atti umilianti (18).

Col conservarsi sempre viva l' emulazione delle piccole corti d' Italia come a Mantova erano salite in gran pregio le opere del Sebregondi, lo stesso avvenne di Girolamo Rainaldi a Parma. Dimorando egli in Bologna fu chiamato dal Farnese per innalzare il magnifico ducale palazzo ai Giardini. L' impresa del Rainaldi non fu potuta da lui condurre a perfezione, nondimeno

per le cure dell' architetto destinato a supplirlo, l' edifizio tornò molto onorevole al principe (19).

Il Rainaldi con l' abbandonare Parma lasciò tutti gl' incarichi che aveva ricevuti al suo creato Alessandro Magnani, per la qual cosa da quel giorno in poi non vi fu opera d' importanza alla quale egli non venisse fra tutti gli architetti preferito.

La chiesa di S. Alessandro, la cui remota origine rimonta al regno della regina Cunegonda (835), era già stata ammodernata dal Zacagni nel 1527, ma non stimandosi la principessa Margherita paga di ciò, commise di ampliarla, e di modificarne lo stile al Magnani, dalla qual cosa piuttosto che utilità ebbe a derivar danno (20). Non intendiamo con questo di diminuire il merito di questo secondo architetto rispetto al primo, e tanto meno detrarre a lui la fama alla quale quanto altri mai architetti era salito; ma negare non si può che la fama nascendo sempre dai giudizi, i giudizi seguitano i gusti, e che bella non è quella lode che viene da uomini di gusto corrotto. E niuno certamente si opporrà a riconoscere nel secolo XVII una sì fatta corruzione la quale si pare in tutte le opere sorte in quell' epoca. E così doveva essere necessariamente, imperocchè un architetto di quell' età per quanto avesse in se d' ingegno, di dottrina, e di pratica, non poteva affatto sottrarsi alle comuni tendenze, e contrastare a ciò che più comunemente piaceva. Quindi bisogna guardarsi dal vezzo di confondere il giudizio intorno alla bellezza comparativa delle opere con l' altro del merito singolare de' loro autori. L' uno dipende dalla ragione estetica la quale quantunque immutabile in sè stessa, pure nelle menti degli uomini viene variando a seconda dei tempi, delle circostanze, e dei capricci con una forza che si conduce dietro i proclivi, trascina i restii; laddove l' altro riguarda la potenza dell' ingegno, la dottrina e l' esercizio; cose affatto proprie e particolari dell' individuo. Se noi poniamo a confronto un' opera dell' Alberti con una del Boromini non potremo non restare ammirati dalle caste bellezze di quella, mentre in questa biasimeremo la lussureggiante pompa, e il sopracarico, e la stranezza degli ornamenti. Cionnondimeno quanta sapienza non traluce in quella medesima stranezza? quanto non

si mostra stupenda la mente dell' artefice nel concetto e nell' arte della costruzione? Bisogna pur confessarlo e ripeterlo in quel tanto screditato seicento ci compariscono architetti per ingegno, per sagacia per attitudine pratica non inferiori neppure ai sommi dei secoli precedenti, le opere dei quali non temerebbero paragone se sorte fossero in più felici circostanze di tempi. E veramente di somma accortezza diè prova il Magnani nel disegno del palazzo del Comune da lui disegnato a due ordini, dorico e jonico, ove a schivare gli ostacoli opposti della disposizione dei pilastri, saviamente tralasciò i triglifi. Taceremo del suo arco a S. Lazzaro come di opera minore, e forse trasformata da successive ed anche recenti modificazioni. Più diritto a menzione avrebbe la chiesa di S. Cristina se ignoto non fosse l' architetto a cui tributare la lode dell' invenzione, come ignoto è pure l' altro a cui è dovuta la chiesa di S. Vitale; mentre al contrario sappiamo che la facciata di S. Lucia è di architettura di Mauro Oddi pittore ed architetto cittadino.

Inferiori ai Gonzaga ed ai Farnesi non apparvero certamente, anche dopo perduta Ferrara, gli Estensi. Privati della loro antica sede si studiarono di ornare ed abbellire Modena in quella maniera che, avuto riguardo alla ristretta sua cerchia, può desiderarsi.

Il castello dove prese a stanziare il Duca Cesare nel 1598 rimontava ai tempi di Obizzo d' Este (1289).

Postene da esso le fondamenta, fu l' edifizio compiuto da Azzo VIII successore di lui, guarnito intorno di mura merlate e di quattro torri ai fianchi; se non che ridottosi il popolo nuovamente a repubblica, fu il castello per intero demolito. Ricuperatosi dagli Estensi il dominio di Modena nel 1336 fu riedificato il castello con disegno di Marchesino Tuade Bolognese (21). Il quale castello fu per lungo tempo tenuto siccome proprietà del Comune e serviva a residenza del podestà; finchè posto dal Duca Borso al governo di Modena il principe Ercole, che fu poi Duca, il Comune in segno di onore gli cedette l' uso e la proprietà di quell' edifizio. Nel passare che fece la corte da Ferrara a Modena s' avvide tosto il Duca Cesare essere rovinoso per edacità di tempo, ed incomodo quel palazzo, per cui fattosi

subito ad eseguire alcune opere di restauro e di ampliamento tanto nell'interno quanto nell'esterno, non restò mai finchè visse d'occuparsene. Il successore di lui Alfonso III nel breve periodo del suo governo spinse più innanzi i disegni del padre, e fatte atterrare alcune case adiacenti e la torre che serviva d'ingresso al castello, aveva in animo di erigere un nuovo palazzo sul luogo stesso dell'antico se il mutamento ch'ei fece del principato collo stato religioso non avesse impedito l'effetto di quel grandioso pensiero.

Era riserbato questo vanto a Francesco I che, asceso al trono in giovane età, ebbe l'animo superiore alle forze ed alle risorse dello stato. Fece venire dapprima a se Girolamo Rainaldi, la fama del quale erasi singolarmente estesa, non solo per cose fatte in addietro, ma vie più per le opere alle quali attendeva in Parma, cioè pei due palazzi ducali uno in città, l'altro di villa a Colorno. Il Rainaldi, quando Francesco I nell' anno 1631 invitavalo a condursi a Modena pel disegno del nuovo palazzo, era già fin dal 1628 a lui noto anche di persona avendolo veduto unitamente a Smeraldo Smeraldi e a Giovanni Battista Magnani venuti a Modena col fine di visitare il canale Naviglio volendosene cavare dalla Duchessa di Parma uno simigliante nel parmigiano (22).

Non è perciò a sorprendere che desiderando il duca di condurre a tutta la possibile perfezione un' opera che gli stava molto a cuore, non stimasse conveniente il consiglio di un uomo che per dottrina ed esercizio non aveva nelle vicinanze veruno che lo superasse. Scriveva quindi il 7 di maggio del 1631 al Duca di Parma « che per dare forma a certi suoi disegni aveva parti- » colare gusto d'abboccarsi con Girolamo suo ingegnere e lo » supplicava a concederglielo per quattro o cinque giorni che » subito dopo lo avrebbe rimandato ». E quando ebbe seco conferito lo assicurò « di non avere mai avuta soddisfazione mag- » giore di quella che provava di essersi cioè incontrato ne' me- » desimi pensieri cionnostante che ignorati da Girolamo ».

Mentre la cronaca dello Spaccini viene a confermare i citati documenti, descrive altresì il disegno del palazzo eseguito dal Rainaldi, ed eziandio del giardino che il Duca aveva in animo

di ordinare. Basando i loro discorsi sopra questi fatti il Passeri (23), e il Milizia (24) senz' altra considerazione spacciarono lui autore del palazzo ducale di Modena. Ma se all' opposto ad un più maturo esame si fossero eglino condotti avrebbero certamente evitato l' errore ed avrebbero eziandio conosciuto che il disegno del Rainaldi andò in abbandono, com' erano andati tanti altri precedentemente offerti, non esistendo di Girolamo che quello del giardino ducale che in qualche parte tiene ancora della prima forma.

Sappiamo invece dal Fabbrizi che essendosi il Duca Francesco rivolto a Roma al card. Rinaldo d' Este perchè si adoperasse nella scelta di un architetto che atto fosse a soddisfare ai magnifici e fastosi suoi progetti, non andò guari tempo che dal detto cardinale gli fu presentato Bartolomeo Avanzini romano figlio di Sante pittore di qualche riputazione per le opere che aveva fatte in servigio del Papa. Nel raccomandarlo testimoniava il cardinale come questi erasi molto distinto nelle fabbriche innalzate pei Barberini ed in altre da lui condotte con ottimo gusto per alcuni privati. Queste prove persuasero il Duca Francesco alla scelta dell' Avanzini il quale era già in Modena prima del compiersi dell' anno 1634. Poco dopo giunto convenuto nelle idee del principe esibì la pianta ed il modello in legno del nuovo palazzo oltre due disegni, uno colle loggie aperte, l' altro con le loggie serrate, ed il Duca scelse il primo (25).

La fabbrica incominciata nel detto anno 1634 sopra le fondamenta dell' antico castello fu proseguita con alacrità, ma l'Avanzini morendo l' anno 1658 non la potè vedere condotta ad un ragionevole avanzamento.

Sarebbe ora opera lunga ed inutile il riferire i diversi giudizi che intorno a quest' edifizio sono stati pubblicati dai nostri e dagli oltramontani illustratori, come quelli che lo considerarono sotto diversi aspetti per lo più suggeriti dalle ordinarie preoccupazioni degli stili architettonici che andavano loro più a genio. Per la qual cosa senz' entrare in tutti que' particolari che sono necessari per rispondere a ciascun di loro, giova solo avvertire ora a scusa di certi difetti, che l' architetto ha dovuto fare una pianta nella quale si volea conservare il più che fosse stato

possibile una fabbrica preesistente, per cui non potè dare pieno corso alla sua fervida fantasia, e gli convenne singolarmente nelle interne parti combinare il nuovo coll' antico e con ciò escludere quella comoda e giudiziosa regolarità che tanto sarebbe piaciuta agli amatori di questi nostri studi. Ad onta però di tali mende e di tutte le critiche da cui quest' opera non è andata, come tante altre, esente, noi non ci scosteremo per giudicarne dal parere emesso dal marchese Giuseppe Campori, col quale, mentre ci confessiamo a lui debitori delle anzidette notizie, siamo ben lieti d' uniformarci nel giudicio esposto in riguardo a quell' arte della quale abbiamo sì a dilungo ragionato.

Non esita egli ad affermare che sebbene l' occhio del purista sia per riconoscere nel palazzo ducale di Modena qualche menda, l' occhio del pubblico però rimane stupito nel considerarne la maestà e l' eleganza. La facciata e la gran corte sono le parti nelle quali pienamente rifulge la sapienza dell' architetto sebbene si sappia che il disegno originale subì alcune piccole variazioni nelle parti ornamentali per consiglio del celebre Bernini. Nobile e maestosa è la facciata, sobria di ornati, di belle proporzioni, vaghissima oltre ogni dire la gran corte, della quale non videsi mai la più elegante e la più pittoresca. Torna pertanto a lode dell' Avanzini il giudizio che dai più si pronuncia sull' insieme di quest' edificio, al quale difficilmente tra le opere del seicento si troverebbe altro palagio da porre a confronto. Ma non è per questo che i precettisti s' astengano dal biasimare tutti que' particolari che collo stile classico contrastano. E benchè ciò possano eglino sostenere, noi loro rispondiamo che dove trattasi di moli come questa l' occhio rimane sempre soddisfatto nello spaziare che fa tranquillo dall' uno all' altro estremo; e noi ci troviamo inclinati a manifestare la compiacenza che l' animo prova nell' aver penetrato bene il concetto dell' autore. E' perciò dove vediamo raccolte in una mole come questa tutte le doti necessarie a distinguere il palazzo del principe da quello del privato dimettiamo ogn' altro esame. Così è di fatto che una delle principali prerogative che posseder deve un architetto, sarà quella che formato il concetto coordini ad esso tutte le parti in modo, che in niuna sia mai difetto di convenienza. Se

il Milizia avesse a ciò atteso, più che non fece, minori nemici si sarebbe procurati e dal suo libro più utilità si avrebbe di quella che presentemente si ricavi.

Dalla vastità del concetto può agevolmente argomentarsi che molto a rilento sia stata condotta la fabbrica del palazzo ducale parte per la grave spesa che importata sarebbe a sollecitamente compirla, parte per le bellicose vicende alle quali soggiacque singolarmente nel secolo XVIII questo piccolo stato, tutte le risorse del quale furono consumate per conservarne l' indipendenza e l' integrità. Non vogliono perciò considerarsi tutti gl' interni suoi compartimenti, come disposti dal medesimo architetto; chè invece riteniamo non esserne che ben piccola porzione corrispondente alla pianta primitiva. La qual cosa non può sorprendere trattandosi di un edifizio cominciato in un' epoca e compito in un' altra. Si potrà in alcuni casi avere un singolare riguardo all' integrità dell' esterno, ma non altrettanto avviene dell' interno dove prevalgono ai dettami della scienza, le abitudini ed i maggiori bisogni che ci andiamo formando. Notasi in tanto lodevolissima in questo palazzo la scala regia, la quale per magnificenza e ricchezza soffre assai scarsi paragoni. Ed è una sventura che a molti pregi rechi purtroppo disgustosa opposizione il grandissimo errore nel quale è caduto l' architetto nelle colonne le quali posano tutte in pendìo scendente dalla balaustrata (26).

Una testimonianza maggiore delle esposte per dimostrare che meglio sarebbe stato questo palagio compartito, se seguitata si fosse la pianta dell' Avanzini, piuttosto della presente, l' abbiamo in quello della villeggiatura degli Estensi a Sassuolo, architettato dal medesimo che in esso sfoggiò in grandiosità di facciata, di corte, di scala, di appartamenti congiunta a molta semplicità. Condotto quest' edifizio, come credesi, a compimento da lui, o almeno lasciato più che quello di Modena vicino al compimento, ci presenta l' interno e l' esterno coordinati in modo che da un solo concetto derivano, per la qual cosa qualunque posteriore intervenzione chiara vi apparisce.

Questo palagio incominciato nel 1645 non è certamente da paragonarsi a quello di Modena, ma è non pertanto degnissimo

di lode e di ammirazione dagl' intendenti dell' arte e meriterebbe assai più larga e proficua cura di quella che gli è prestata da chi presentemente lo possiede.

Il lodato march. Campori che tanto zelo spiegò nella ricerca dei principali monumenti della sua patria e con singolare dottrina ne fece rilevare i pregi, oltre l' aver messo nell' onore che meritavano queste due grandiose opere dell' Avanzini ci viene eziandio narrando come di suo disegno fosse innalzata nel 1634 la bella chiesa di N. D. di Fiorano, e sul modello da esso lasciato si erigesse nel 1666 da Girolamo Beltrami, architetto bresciano, l' oratorio di S. Carlo in Reggio.

Seguendo i cittadini l' esempio del principe fecero fra loro a gara nel murare edifizi degni del nuovo aspetto che prendere doveva la città. Non deve perciò sorprendere che pochissimo di antico conservasse Modena, che divenuta sede degli Estensi tutte le arti concorsero al suo ammodernamento. Se ciò è avvenuto nell' epoca per loro meno felice non sarà nondimeno a negarsi che nelle fabbriche che s' innalzarono si scorga una tal quale varietà di stili non così frequenti altrove, gran parte dei quali inclinevoli a ritornare al classico. Notiamo fra gli architetti che si distinsero, il gesuita Giorgio Soldati, il quale ciò manifesta chiaramente nel disegno con cui condusse la chiesa di S. Bartolomeo, in guisa che se le memorie lasciate dal cronista Spaccini non lo affermassero, si direbbe la chiesa architettata molto prima, tant' è la castigatezza, e così evidenti le giuste proporzioni ch' ei seppe darle. Per la qual cosa è molto a dolersi che non abbia lasciato altro di suo in patria, non essendo altresì noto che appaia il suo nome indicato altrove, se pure quello non fosse egli che prima di vestire l' abito religioso, aveva servito in qualità di architetto il duca di Savoia.

Al P. Guarini ascrive il Milizia il disegno della chiesa di S. Vincenzo innalzata a spese dei PP. Teatini, al quale religioso sodalizio apparteneva l' architetto. Sarebbe questa la sola opera lasciata da lui in patria, se lo stile che in essa si scorge scostandosi cotanto da quello seguito altrove non ci obbligasse a ricevere con molta cautela tale notizia. Imperocchè se nelle opere del Guarini trionfa sopratutto lo sbrigliato suo stile, in

questa all' opposto regna una tal quale semplicità che quando non si abbia qual saggio de' primi suoi disegni non si saprebbe come spiegare. Nè dal crederlo faranno ostacolo i restauri e le modificazioni quivi succedute, chè dove aveva posto mano il Guarini questi non servirono mai a nascondere l' originalità de' suoi concetti, per lo che fa mestieri distruggere l' antico per convertire il tutto in moderno. Della qual nostra opinione fa fede la facciata la quale innalzata oltre un secolo dopo con disegno del fiorentino Nicolò Gaspare Paoletti non disdice tanto coll' interno (27), mentre pel classico suo stile avrebbe fatto di necessità un forte contrasto colla maniera barocca ordinariamente seguita dal Teatino. Rifiutando dunque di aggiustar fede al Milizia, terremo piuttosto che il collegio annesso alla chiesa di S. Vincenzo sia disegnato dal Guarini, del che ci porge bastevole indizio la facciata di quel vasto edifizio che passato dai Teatini agli Agostiniani, è destinato di presente ad usi militari. L' incertezza che può nascere sul vero architetto della chiesa di S. Vincenzo non esiste certamente in riguardo all' altra detta del *Voto* disegnata dal modenese Cristoforo Galaverna, la quale innalzata, come in quasi tutte le altre città d' Italia, allo scopo d' intercedere il divino aiuto contro l' inferocire che faceva la pestilenza nel 1630 è riuscita, per quanto lo concedevano i tempi, degna della pietà dei cittadini.

Meritevoli di lode sono altresì le opere da questo medesimo architetto condotte intorno al 1667 nella chiesa del Carmine, convertita allora dall' antico nel moderno stile. Non scostasi molto da questo medesimo stile il reggiano Vigarani nel disegno della facciata della Madonna del popolo. Superiore però ad ambedue, si dimostra il comasco Antonio Luraghi, il quale succeduto all' Avanzini nell' ufficio di architetto ducale continuò l' opera del maestro nel palazzo di Sassuolo, ed in quello di Modena. Dicesi di sua invenzione la chiesa di S. Agostino, quand' all' opposto il Milizia la dice del Monti. Ma il Campori con tanto maggior fondamento di quanti scrissero prima di lui ne ascrive il licenzioso concetto al Piazza, come della facciata innalzatasi molti anni dopo ne fece autore il bolognese Alfonso Torrigiani.

Ad un' epoca successiva a questa appartengono finalmente le tre chiese di N. D. delle grazie, di S. Margherita e di S. Domenico. Architetto della prima dicesi fosse un frate Minorita francese, il quale poco dopo incominciata l' opera nel partire da Modena lasciava l' incarico di terminarla al modenese Giovanni Francesco Franchini. Dal poco felice concetto di questa argomentar si può che sventura sarebbe stata la nostra se i cittadini dando retta ai proposti suoi, acconciati si fossero al disegno da lui presentato nell' anno 1711 per convertire il duomo antico in una fabbrica moderna. Delle altre due quella di S. Domenico venne innalzata sopra uno spazio più vasto con disegno di Tommaso Bezzi veneziano, noto piuttosto come insigne pittore di scene che come architetto; di lui infatti è parola nell' edizione che fecesi in Modena del *Maurizio* dramma per musica rappresentato nel teatro Fontanelli l' anno 1689, nel quale sono indicati i suoi dipinti. Ed il P. Coronelli nella serie dei principali artisti che fiorivano a Venezia sulla fine del secolo XVII nomina il Bezzi nella classe degli ingegneri. Distinguevansi questi dagli architetti, ma non pertanto dal favore che godevano le sceniche rappresentanze, prendevan essi occasione di fare apparire alcunchè di fantastico e di capriccioso nelle fabbriche che conducevano. Per cui in quelle del Bezzi più che in qualunque altra si scorgono la scuola e la pratica dalla quale derivano. Così è che la chiesa di S. Domenico edifizio solido e vasto, non corrisponde a quella classica semplicità che si sarebbe pure voluta raggiungere dagli altri architetti che operavano in Modena in quest' epoca, ma non erano maturi in guisa da spogliarsi di tutti que' difetti ai quali lo stile di prima inclinava (28).

Consiglio certamente malaugurato di molti fu questo di mescolare gli attributi di un' arte con quelli di un' altra; imperocchè le or delicate or forti attrattive della pittura mai non si confanno colla regolare e compassata severità dell' architettura, per cui voglionsi rispettate le reciproche specialità, ed escluse eziandio le pregiudicevoli intromessioni di ambedue. Col negligere questo precetto, stimato essenziale, si estese il vezzo di riformare l' antico. E quegli architetti ai quali non era molto agevole il creare

del proprio si fecero strada nell' animo dei cittadini col persuaderli a cangiare quanto avevano di meglio in fatto di stile architettonico nello stile moderno. Que' di Reggio, per esempio, seguirono il consiglio del Pagliani confidandogli il restauro del loro duomo; il quale da edifizio importantissimo che era per la remota sua antichità e per la ricchezza de' suoi marmi veniva meno dal primo suo splendore. Seguivasi l' esempio della riforma del duomo in altri edifizi (29). E mentre ciò operavasi, il Vigarani architettando la chiesa di S. Agostino e l' oratorio di S. Girolamo, non faceva che dar vieppiù luogo a compiangere i distrutti vetusti templi. E ciò che dicesi di lui può ripetersi il Girolamo Beltrami architetto della chiesa di San Filippo. Se finalmente in vastità le supera la chiesa dei Gesuiti, non è certamente dessa un raro esempio di moderno perfezionamento. Chè cominciata ad innalzare nel 1638 nei molti anni che s' impiegarono a compirla gli architetti che vi presero parte si emularono in tutti que' difetti che abbiamo biasimati altrove, dai quali non andò esente neppure il reggiano Andrea Tarabusi, che fu l' ultimo nel 1743 a condurre con suo disegno la cupola.

Nel citare gli edifizi più pregevoli di quest' epoca delle due città, di Modena e di Reggio, siamo venuti quasi senza avvedercene a dire il perchè sorgessero così grandiosi e magnifici. Ma ciò che fece la corte Estense tramutata da Ferrara a Modena, fecero altrove i principi, i Comuni e i patrizi solleciti tutti d' innalzare nuove fabbriche, o di restaurare e di modificare le antiche, ordinandole corrispondenti alle vedute del progredito incivilimento. Imperocchè col cadere della potenza spagnuola, l' Italia venuta in soggezione di nuovi signori si avvantaggiava di più sapienti e miti governi. Lo che influiva anche ad accrescere in tutte le città il numero degli edifizi: nè bastando a quest' emula gara la pristina loro cerchia supplirono all' uopo i borghi; onde ciascuna di loro acquistò un novello aggradevole aspetto. Se non che taluno, non a torto, maraviglierà come, così essendo, la storia dell' architettura in cambio di avanzare, allora appunto si arresti.

Egli è per altro da ricordare che a quel medesimo tempo una nuova scettica maniera di filosofia venuta a noi dalla

Inghilterra e dalla Francia assottigliando con rigorosa analisi i procedimenti dell' umana ragione, mentre avvantaggiava di molto la conoscenza dei veri fisici e materiali, veniva da altra parte spegnendo le fantasie ed agghiacciando i sentimenti del cuore. Da quella filosofia nacquero tutte le scienze, che economiche si chiamano, le quali aumentarono la somma dei beni godibili, che lusingando i sensi attrassero a se la cupidigia universale. Quindi nuovi bisogni, che avendo in mira la sola utilità soppressero il piacere del bello. A questa condizione di cose si trovarono sottoposti per più rispetti gli architettori. Primieramente la mutata indole dei committenti dirigendo tutte le loro spese a solo ciò che riguarda il proprio comodo ed interesse non lasciava libero ad essi di pensare alla parte della pompa e dell' eleganza. Le stesse opere pubbliche non restavano eccettuate da sì fatta condizione sia perchè lo stato è soggetto alle medesime influenze che agiscono sopra i privati, sia per la qualità intrinseca delle fabbriche che i nuovi bisogni resero più comuni e necessarie. Ove trattisi d' innalzare una dogana, una borsa, la residenza di un Governatore rendesi innanzi tratto necessario di compartire i vani interni in maniera che si prestino a innumerabili diversi uffici con una determinata disposizione di posture e di grandezze regolate non da legge di armonia, ma da convenzione di esigenze. Cotali fabbriche poi mancano di tipi imitabili nelle architetture precedenti. Ma l' imitazione nelle opere delle arti è morte dell' arte. Peggio poi quando l' imitazione, ciò che le era acconcio ad un fine vuol trasportarlo ad un altro.

E nondimeno nella freddezza del secolo gli architetti non trovando nella forza della mente e del cuore concetti propri alla qualità delle fabbriche loro commesse, alla virtù creatrice sostituirono o una servile imitazione quando classica, quando mediana, quando eccletica, sostituendo nuovi precetti e regole sottilmente elaborate dietro la scorta dei Vitruvii, dei Serlii, dei Vignola, ed altri cotali maestri, ovvero rinunziarono affatto ad ogni pensiere di forma, contenti di servire alla convenzione, e di provvedere alla stabilità.

Non così fecero que' sommi antichi i quali non copiando nè procedendo col regolo e coll' inceppamento de' precetti formarono i loro disegni. Ma da natura e da sagacissimi studi indirizzati, pieni la mente e il petto del sentimento della bellezza per impeto spontaneo di fantasia li trassero dalla propria idea, e seppero intuitivamente adattarli ai bisogni in modo che l' esempio loro somministrasse i precetti a quanti lor vennero appresso. Poste le quali cose sarà sperabile non lontano un tempo in cui l' architettura si rilevi alla pristina dignità? Che acquisti un aspetto proprio del secolo, e tale da non vergognare in confronto dei passati?

Se si osserva, che l' arte col variare dei bisogni mutò per lo passato, o a meglio dire, modificò le opere sue conformandole ai bisogni stessi, e ciò nondimeno serbando la propria venustà non si vede ragione per la quale essa debba in quanto a se venir meno solamente ai bisogni odierni. Ma certo è però che durando le condizioni presenti, è molto difficile il lusingarci che sorga un ingegno di artefice tanto possente da sciogliersi affatto dalle qualità morali ed economiche del secolo in guisa da levare l' arte alla bellezza ch' essa richiede associandola con l' utilità che i tempi vogliono. Che se poi anche ci nascesse un uomo tanto privilegiato, non crediamo che potesse avere quel seguito e quella influenza che i sommi maestri ebbero in altri tempi quando le età correvano così poetiche ed artistiche, quanto la nostra è calcolatrice e utilitaria.

NOTE E DOCUMENTI.

(1) *Memorie storiche diplomatiche degli Ambasciatori, incaricati d' affari, corrispondenti, delegati ecc., che la città di Milano inviò a diversi suoi principi dal* 1500 *al* 1796. *Milano*, 1806.

(2) La chiesa s' innalza a croce greca con cupola nel centro.

Le loggie sono state condotte nello stato presente l' anno 1731 colle elemosine raccolte e con un pingue lascito di Giovanni Battista Anone mercante di seta.

Il Latuada ha pubblicato il disegno del Croci.

(3) Venne inciso in grandissimo foglio.

(4) Questo tempio fu innalzato sulle rovine di una prigione detta *Zebedia* nella quale un alfiere della legione Tebana per nome Alessandro fu detenuto, e terminò col martirio la gloriosa sua vita.

(5) Dal Bianconi viene chiamato P. Lorenzo Biffi, e da altri Lorenzo Binaghi, e dal Latuada finalmente (tom. I, pag. 228), *Lorenzo Binago o sia Biffi.*

(6) Rimane prossima al Ponte Naviglio. Eravi contiguo un Monastero la cui antichità rimontava all' anno 1394, chiamandosi *casa delle Monache sotto il muro.*

V. Pirovano, op. cit. pag. 137.

(7) Cantù Guida della Brianza pag. 89.

(8) Grasselli, op. cit. pag. 95, 139.

(9) Piccinardi, Guid. pag. 137.

(10) Il disegno come lo Scamozzi intendeva a perfezionare questo palazzo ci è stato tramandato dal Temanza (pag. 460).

(11) Fu chiusa nel 1808, aperta poi di nuovo nel 1817 ad uso delle scuole della Dottrina Cristiana.

V. Merenzi, op. cit. p. 69.

(12) Magrini, op. cit. p. 67.

(13) Questo prelato era stato prima podestà di Brescia; in tale carica egli aveva seduto in Udine. Chi conosce la storia di que' tempi, ricorderà molto usati i passaggi che dalla spada al pastorale facevano i gentiluomini veneziani.

(14) A pag. 321.

(15) Pier Maria Bagnadore di Orzinovi (nel Bresciano) fu pittore ed architetto. Visse per vent' anni al servigio del Conte Alfonso di Novellara, nella qual città sono le sue opere principali. Tornato in Brescia diede il disegno dell' anzidetta fontana.

(16) Scrive il Volta (tom. III, lib. XIII, pag. 243) che non ostante le guerre antiche e moderne il palazzo tuttavia esiste essendo passato in proprietà privata. Mancano però le fontane, il giardino, le ampie scale, e le statue d' ogni maniera che lo rendevano mirabilmente maestoso.

(17) Queste notizie furono dal Conte D' Arco partecipate al sig. Michelangelo Gualandi, che le pubblicò nella serie 3ª dei documenti inediti a pag. 28, 29.

Dal Necrologio Mantovano del 3 maggio 1630 si ha, che la sig. Ippolita moglie di Nicolò Sebregondi morì di anni venti.

Di Nicolò Sebregondi poi fu scritto in una cronaca inedita di certo Zucchi che visse contemporaneo a quell' architetto. *Nicolò Sebregondi abita di dietro a S. Gervaso, è di nazione Svizzero, e di professione matematico, architetto, ed ingegnere. Abitò un tempo in Fiandra et indi in Roma di dove lo condusse in Mantova il Duca Ferdinando per suo architetto dandogli l' ufficio di prefetto delle fabbriche. Sono suoi disegni il palazzo della favorita, l' eremo di Camaldoli, e la porta Ceresa; ha per moglie una de' Grignani sorella del Gobbo di Stabio. Lasciò dopo di se un figlio, la di cui morte è registrata così,* 1° *settembre* 1686 *Francesco figlio del fu Nicolò Sebregondi morto di febbre maligna in giorni dodici d' anni* 40.

(18) *Illustrissimo et Reverendissimo sig. Padron Colend.*

« *Nicolò Sebregondi* che molti anni ha fedelmente travagliato per questa serenissima casa, hora giace in letto in stato tale che non può attendere a se medesimo non che alli altri. E perchè non sa come il sommo creatore voglia della sua persona disporre, fa ricorso alla benignità di V. S. Illustrissima acciò resti servita di rappresentare a Madama Serenissima che:

» Esercitando egli da quattro o cinque anni in qua diverse cariche non spettanti alla sua propria nelle quali all' età cadente aggiungendo i patimenti occorsili in diverse occasioni, si ha apportato detrimento tale alla sua salute che ha consumato in quest' anni in cure e medicamenti molto più delli suoi stipendi assegnatili. Onde conoscendosi inabile a tanto peso, supplica con ogni humile reverenza l' A. S. Serenissima sollevarlo per l' avvenire di tante fatiche compiacendosi che solo alla sua carica attenda. E dandoli come non diffida punto il benigno consenso, in tal caso la risupplica farle provedere di un paro di cavalli con assegnarli le spese di quelli et esso si contenterà mantenere la persona che li governerà.

» Il medesimo *Sebregondi* si trova creditore dell' Illustrissimo sig. Senatore *Antonio Biondi*, habitante in Casal Monferrato di doppie vinti Spagna per residuo della estintione d' una pensione che colà teneva, e non potendo per se stesso venirne haverne il pagamento, ricorre anche in ciò all' A. S. Serenissima supplicandola farli scriver con qualche premura, acciò ne ottenga la dovuta soddisfatione; il che certissimo se ne persuade mediante la sua bona gratia.

» Inoltre trovandosi il sud. *Sebregondi* di presente come fu detto molto aggravato d' infermità, dubbioso dell' esito, et oppresso, carico di figlioli piccioli raccomanda questi con humilissima riverenza alla benigna protezione dell' A. S. supplicandola, che in ogni caso, havendo riguardo alle fatiche del vecchio padre sottoscritto, il cui industrioso giudicio et disegni, si è lavorato, e per l' avvenire potran facilmente seguitare le opere uscite dalle sue mani; comandare che questi cari pegni delle sue viscere siano alimentati almeno sino a quel tempo che saran abili a procacciarseli, il tutto spera ottenere dalla connaturale bontà dell' A. S. Serenissima a cui con la debita riverenza augurandole dal Cielo il compimento de' suoi magnanimi pensieri profondamente se le inchina, et a V. S. Illustrissima fa devota riverenza.

» Di Casa li 30 aprile 1647.

» Di V. S. Illustrissima Reverendissima.

» *Humiliss. et Devot. Servo*
» NICOLÒ SEBREGONDI. »

(19) V. BALDINUCCI, tom. XIII pag. 358, PASCOLI tom. I pag. 314, PASSERI, pag. 220, MILIZIA vit. degli architetti tom. II, pag. 164.

(20) Le notizie che riguardano la remota origine di questa chiesa si possono rintracciare in MABILLON, (Annali Benedettini. tom. II, lib. XXXI, pag. 534). Margarita Farnese era figlia di Alessandro, e di Maria di Portogallo.

La facciata della detta chiesa fu convertita nella presente condizione dall' architetto Antonio Bettoli. V. Guida di Parma del 1830, a pag. 2.

(21) GHIRARDACCI Hist. Bol.

BAZANO *Chronicon Mutinense in* MURATORI *Rer. italic. script.* tom. XV.

(22) Essi distesero nel 1628 una lunga e distinta narrazione delle opere sostenute per aprire il detto canale.

(23) Vite dei pit. ec. pag. 221.

(24) Vite degli arch. tom. II, pag. 165.

(25) DALL' OLIO, Pregi del Regio Palazzo di Modena, Ivi 1811.

L' autore confuse *Sante Avanzini*, con *Avanzino Nucci di Città di Castello* morto nel 1629.

(26) Conviene però sdebitare di quest' errore l' Avanzini essendo stata costruita la scala alcuni anni dopo la sua morte.

(27) Non fu incominciata prima del 1760.

(28) Fu il Bezzi, dice il M. Campori, architetto, macchinista, pittore, disegnatore, ingegno universale, di fervida e sbrigliata fantasia, pronto all' immaginare e all' eseguire. Ma come accade a coloro che s' involgono in materie di teatri e di macchine seguì un gusto falso, e traviato nelle opere di architettura.

(29) Tale ammodernamento si diè compito l' anno 1622.
V. Diario sacro (1826) pag. 14.

CAPITOLO XXXIII.

DELL' ARCHITETTURA RELIGIOSA E CIVILE IN TORINO E GENOVA NEL SECOLO XVII

Di tutte le capitali d' Italia niuna, più di Torino, manifesta la potenza che hanno avuta le politiche vicende del secolo XVII sulle costruzioni e sullo stile degli edifizi. Questo discorso che dapprima sembrerà inconciliabile con un' epoca di civiltà così progressiva, qual è quella che trascorriamo, sta a capello colla di lei storia civile ed artistica. E che realmente vi stia, basta por mente alla condizione nella quale si trovava nel regno di Emanuele Filiberto per rilevare se giustamente spetti a questo principe la gloria di essere considerato il secondo fondatore della monarchia di Savoia. Che veramente ei lo fosse, chiaramente cel prova la storia che precede la nuova conquista ch' ei fece del suo stato dilacerato e diviso da potentissimi pretendenti. Non iscoraggiato dalla miserabile sua condizione, studiossi, non appena ricuperatolo, di mutare il costume del popolo, talchè in pochi anni da inerte, pigro e incurante di ogni industria che era, lo ridusse operoso, economo e guerriero, trasformando un paese povero, debole, diviso e corrotto, in uno dei più forti e meglio ordinati regni d' Europa.

Ad ottenere questi salutari effetti ci volevano mente ardita, cuore gagliardo, alacrità indefessa, sapienza nei provvedimenti e persistenza longanime e grande per eseguirli, e cavarne frutto; tutte le virtù insomma per le quali gli eroi giungono a dominare col loro prestigio sulle moltitudini, e volgendole come e dove vogliono sanno fare portenti. Tutte queste doti non mancarono ad Emanuele Filiberto, e loro mercè giunse a saldare la sua monarchia così fortemente che a tutti i pericoli che in appresso incontrò potè con tal fermezza resistere che

ogniqualvolta si pretese fiaccarla, tosto risorse più rispettata e temuta di prima.

Ma se l' animo di Emanuele Filiberto fu principalmente rivolto a migliorare lo stato civile e morale delle popolazioni a lui dalla Provvidenza confidate, gli mancò per altro il tempo necessario per eseguire tutti i progetti che aveva in animo di effettuare per innalzare la materiale sua condizione. A raggiungere questo fine era destinato il suo figliuolo Carlo Emanuele II, della qual cosa ne reca testimonianza la stessa città di Torino che da piccola e disadorna, che era, riconosce da lui la presente sua magnificenza e il suo splendore.

L' ardire, l' attività, l' energia che distinsero questo principe, gli resero agevole il superare tutti gli ostacoli che vigorosamente si promovevano dai suoi nemici diretti a frastornare i suoi grandiosi progetti. Ma vigile egli altrettanto a sventare le opposizioni, che costante e tenace ne' suoi diritti, respingendole dava di che temere a' suoi avversarii che venir potesse quel giorno in che gli fosse concesso di abbassarne l' orgoglio. Animavano i nobili suoi sentimenti oltre i cittadini, i letterati più insigni che avesse l' Italia, i quali aveva intorno a se chiamati onorandoli e premiandoli grandemente, e con loro gli artisti più famigerati. Più d' ogni altro accarezzato e pregiato fra loro stimasi che fosse il modenese architetto D. Guarino Guarini Chierico regolare Teatino. La fama delle opere da lui innalzate in molte città d' Europa, (più di tutte lodatissime le messinesi (1)) ne avevano immortalato il nome. Preso quindi Carlo Emanuele dal desiderio di averlo a se d' appresso non tralasciò lusingarlo coll' esca degli onori, e con promettergli larghi donativi per trarlo alla sua corte; e conseguitone l' intento, oltre il dichiararlo suo architetto, lo destinò eziandio a presiedere alla costruzione delle principali fabbriche che si dovevano innalzare. Precipuo suo volere era quello di corrispondere alla volontà dimostrata dal padre morente che l' insigne reliquia della S. Sindone che da Chambery aveva egli fatta trasferire a Torino, e che in via di deposito era stata collocata nella chiesa di S. Lorenzo, avesse una cappella che per preziosità di marmi e peregrina invenzione non avesse l' eguale in sontuosità (2). Opinò

il Duca niuno sapesse meglio del Guarini soddisfare a questa sua pia risoluzione. Assuntone egli l' impegno, ha lasciata a Torino un' opera la quale giudicata rettamente e senza spirito di parte, non ha al mondo altra che la superi per originalità di concetto e per innarrivabile sapienza statica (3). Tant' è, questa cappella (la cui origine rimonta fra gli anni 1650 e 1680) noi l' abbiamo in sì gran pregio, da doversi tenere come un capo lavoro architettonico del secolo che trascorriamo.

Innalzasi essa a capo del duomo di Torino ascendendovi per due larghe marmoree scalee che partonsi dalle opposte bande del maggiore altare.

È divisa la sua pianta circolare in dodici parti, nove sono date a tre arconi, tre ad altrettanti maschi. Sopra l' ordine terreno giace una volta elissoidale, la quale contiene le finestre, e progredisce sinchè un cilindro verticale abbassandosi tangentemente alle tre projezioni degli archi non la taglia. Sopra questo cilindro stanno ricavate tre magnifiche luci alternate con sei nicchie. Gli archi che le coprono sono riuniti da quarti di fascie le quali si ripiegano e si svolgono alternamente sino a salire per sei giri. Tutte queste finestre così recinte giaciono sulla superficie di un cono tronco. In alto è una grande stella formata di travi marmoree. Una luce veramente celeste che si spande copiosissima da tutte queste aperture, produce un effetto così mirabile che non è mai che lo spettatore si stanchi nell' ammirarlo.

Un concetto cotanto originale ed ardito faceva temere all' architetto medesimo dell' esito, per il che approssimandosi il compimento dell' opera venne assalito da tale e tanto timore che difettasse di solidità, stante l' enorme contrasto che facevano le curve poste in opposizione alle linee rette, che non potendo aver riposo, nè pace, venne finalmente nella risoluzione d' innalzare la grande stella la quale facendo l' ufficio di deprimere col suo peso tutta la parte inferiore della cappella veniva con ciò a formare un valevole contrasto con l' insieme, ed a togliere così di mezzo il temuto pericolo. Il fatto di poco meno che due secoli di esistenza ha reso chiara testimonianza della sapienza del Guarini; chè ad onta di tutte le apparenze, la

fabbrica si è mantenuta incolume dagli anzidetti pericoli, non eccettuati quelli dei gravissimi commovimenti di terreno, sofferti varie volte in un così lungo periodo di tempo i quali, se veramente avesse la fabbrica difettato di solidità, non avrebbero potuto a meno di non portarne l' intera rovina.

Contemporaneo quest' architetto al Bernino non negheremo che non ne seguisse lo stile, ma non consentiremo certamente con quanti lo ritennero suo seguace nell' arte di costruire, dichiarandone la fallacia, la diversità che si rincontra nell' ossatura fra le fabbriche sue e quelle del creduto maestro. Varietà che principalmente si trova nelle volte disegnate dal Guarini, le quali si piegano con un artificio così mirabile da non vedersi imitato con altrettanta precisione ed ardire nè dal Bernini, nè da verun altro architetto della sua età.

Al lodevole comportarsi poi del Guarini nel concepire ed eseguire la cappella del Santo Sudario corrisponde eziandio la sceltezza degli ornamenti che vi profuse; conformandosi essi al mistico e funereo argomento dell' insigne reliquia alla quale era il monumento consacrato. Per cui, oltre l' invenzione, lodasi il maraviglioso lavoro dei capitelli delle colonne corintie, tutte di marmo nero di Frabosa, del quale è incrostata interamente la cappella, fusi in bronzo i capitelli da Baucheron di Tours e da Lorenzo Frugone egualmente che i pilastri scolpiti da Bernardo Falconi. E siccome i principi di questa real casa di Savoia si emularono mai sempre in pietà e magnificenza, così Carlo Alberto assunto al trono deliberò che i quattro vani in cui la cappella viene ripartita, restati lungamente nudi, comprendere dovessero i mausolei di Amadeo VIII, di Emanuele Filiberto, del Principe Tommaso e di Carlo Emanuele II, destinando i due primi agli scultori Cacciatori e Marchesi, gli altri al Gaggini e al Fraccaroli.

Condotte che saranno ad effetto tali munifiche disposizioni, la cappella della Santa Sindone di Torino sarà un monumento che sotto tutti gli aspetti attirerà un' ammirazione anche più generale di quella che ottenne per l' innanzi.

Ma il valor del Guarini non ci è solo da questo monumento attestato, chè un altro possiamo di lui citarne, che se non vince

il primo per magnificenza, ne sostiene senza fallo il confronto in fatto di originalità e di sapienza. Vo dire la cupola di S. Lorenzo. Manifesta essa chiaramente che il Guarini piuttosto che seguire servilmente tutte le corrotte invenzioni degli architetti suoi coetanei, preferiva almeno l' eleganza dei quattrocentisti per quanto riguardava lo scheletro o l' ossatura delle sue costruzioni, sovrapponendovi poi tutto quanto di capriccioso e di bizzarro suggerivagli la fervida sua fantasia eccitata frequentemente dagli esempi che aveva sotto gli occhi in guisa che, se l' opera dimostrava da un lato la sua grandissima intelligenza statica, dall' altro manifestava la corruzione ornamentale dello stile ch' egli seguiva. Per cui ossequioso col primo dimostravasi ai precetti vitruviani, col secondo rendeva chiara la potenza del suo genio applicato ad un' artificiosa meccanica. Così è che nella pianta terrena della famosa cupola di S. Lorenzo ha figurato il Guarini un prisma ottagono avente le otto facce non già piane, ma cilindriche colle convessità all' indietro. Queste facce si protendono oltre l' ordine terreno, poi cessano, passando in un anello sferico: quest' anello è arrestato da un cilindro sopra il quale si ripete il prisma a facce convesse e finalmente si chiude con cupola. Tutte queste parti non sono continue, ma esistono a modo di fascioni, ognuno giacente nella sua rispettiva superficie. Fra le fascie evvi un vuoto dal quale si ha la luce.

Delle ragioni di questo stranissimo disegno rese esatto conto l' architetto, nel suo trattato d' architettura pubblicato in due separati volumi a Torino. Ma non essendo stata pari alla diligenza dell' autore quella del disegnatore delle tavole, e dovendo queste servire a chiarirvi lo scritto, accade che per difetto di quelle l' idea dell' autore non si comprenda abbastanza. Ma ritornando alla fabbrica non possiamo a meno di notare come fosse messa in pericolo la riputazione dell' architetto per colpa del capo maestro muratore, che impedito per altri lavori dal sopravvederne l' esecuzione, nel voltar della cupola, poco curò la perfezione delle materie che si mettevano in opera. Per cui a riparare alla sua colpevole imprevidenza si dovette dopo pochi anni che era stata innalzata ricingerla con fasce ferrate,

ed assicurarne l'esistenza con chiavi e caviglie artificiosamente congegnate. Ma ad onta di tutto questo temendosi di nuovo che i mezzi allora seguiti non potessero raggiungere il desiderato fine, nel 1823 si venne nella risoluzione di ricingerla, con che oltre all'essersi con questo secondo lavoro tolti di mezzo tutti i pericoli che la minacciavano, può anche affermarsi non essersi mai pregiudicato al suo primo concetto per cui la cupola di S. Lorenzo continua a stimarsi come una delle opere dalle quali rifulge, maggiormente che in tutte le altre, il genio originale del suo architetto.

Ma se capricciosi e bizzarri sono generalmente giudicati questi due monumenti, li supera certamente in stramberia il disegno immaginato dal Guarini del palazzo del principe di Carignano, il quale non venne che in parte innalzato. Non può la penna supplire alle difficoltà che s'incontrano a descriverne l'insieme, e sarem per dire che anche un disegno malagevolmente vi supplirebbe tant'è complicato in tutte le parti di cui si compone. Ma non sta nella complicazione l'importanza architettonica di quest'opera, dipende invece dall'osservazione che facemmo, la quale ci condusse a riflettere che ad onta dell'irregolare esterno formato risulta una tal quale regolarità e castigatezza nel peristilio, nel vestibolo, nelle ingegnose e ben compartite sue scale, nelle comode e magnifiche interne sue sale e generalmente in tutti gli altri ambienti che ne costituiscono i compartimenti interni. Dalle quali circostanze può derivarsi il concetto della preminenza del Guarini su molti architetti suoi coevi. Imperocchè al contrario di loro, egli aveva appreso ad accuratamente distinguere i luoghi dove trionfando l'immaginazione non si nuoceva all'euritmia tanto da sturbare il fine cui deve principalmente mirare il disegno di un palazzo principesco, cioè che il fasto e la magnificenza non tendano mai ad escludere da esso tutto quanto riguarda la comodità, nobiltà ed agiatezza necessaria ai cospicui ordinatori. La qual riflessione può essere anche opportuna per rispondere al critico Milizia il quale ricisamente biasimava il bisbetico, l'irregolare, il forzato sia nelle piante che negli alzati e negli ornamenti che il Guarini praticava. Sia pure com'egli vuole difettoso in

tutte queste parti, ma non potrà negarglisi la lode di essere stato uno di que' rarissimi genii i cui difetti sono scusati dalla novità dei suoi concepimenti e dalla dottrina nell'attuarli. Dottrina così estesa da destar meraviglia il vedere come il Guarini abbia preceduto colla forza del raziocinio molte scientifiche scoperte. A dissipare però qualunque incertezza ci viene opportuna in appoggio una lettera direttaci nel mese di luglio 1858 dal lodato Carlo Promis nella quale ci dice di avere esaminato nella biblioteca vaticana due sublimi trattati di architettura inediti del Guarini ed eziandio di avere maturamente letto l'altro stampato in Torino l'anno 1733 e di averli trovati copiosi di istruzioni riguardanti la geometria descrittiva a tal segno da avere eccitata la sua maraviglia com'egli prima di Monge (che la generalizzò riducendola a scienza) ne avesse già così sapientemente discorso.

Non restandosi pago il Guarini di quanto aveva scritto in utilità della meccanica applicata all'architettura, mise alla luce molte altre opere riguardanti svariati argomenti, delle quali ha fatto tesoro pubblicandone la serie l'ab. Tiraboschi nella sua *Biblioteca modenese.*

Le lodi rese a lui per i disegni torinesi non nascondiamo che ponno recare sorpresa ad alcuni dei nostri lettori, i quali richiamando alla loro memoria le opinioni altrove esternate intorno allo stile barocco riterranno esser noi caduti in opposizione con quelle. A togliere però di mezzo l'incertezza che ne può nascere convienci dimostrare l'idea che ci ha spinti a dovergliele tributare.

Primieramente dichiareremo non avere mai avuto in mira di comprendere in tali lodi le ragioni estetiche per le quali sono pregevoli i disegni dei classicisti e dei seguaci dello stile di transizione; comechè riuniscano essi ordine, purità ed eleganza. Ma nell'encomiare quella specie di barocchismo seguito dal Guarini abbiamo inteso di plaudire all'elevatezza del suo genio congiunto al maraviglioso artificio meccanico delle sue costruzioni, atto a garantirne la solidità sebbene basino sopra una serie interminabile di curve e di rette ostili le une alle altre.

Tanto queste, quanto le altre singolarità citate nelle opere del Guarini se lo innalzano sopra molti seguaci del barocchismo, scusano altresì le nostre parole e dissiperanno (lo speriamo) qualsia contraria opinione che potessero avere prodotta.

Ci siamo limitati a descrivere i soli suoi principali monumenti torinesi tralasciando di citare que' molti che per comandamento del Duca o dei privati s' innalzarono, potendo ognuno supplire alla curiosità che ne avesse colle storie o colle guide che ne hanno tenuto argomento. Mentre quel tempo che si sarebbe da noi impiegato parlandone, stimiamo molto più utile impiegarlo nel richiamare alla memoria non solo dei cittadini ma degl' italiani l' obbligo di gratitudine verso il Duca Carlo Emanuele per quanto egli fece facilitando ed avvantaggiando l' unione della Francia con l' Italia derivandosene un commercio più florido e più ampio col quale migliorata si fu non solo la condizione de' suoi sudditi ma quella di tutto il rimanente della penisola.

Fu degno pensiere di questo Duca l' aprire fra i duri macigni delle Alpi il passo della grotta che dà l' adito da Torino a Lione. Prima che la sassosa natura fosse quivi vinta dalla paziente e forte arte il sentiero era così stretto fra le alte rupi e precipitoso, e l' iniquità del sito tanta che i muli carichi non vi potevano passare, ed era d' uopo scaricarli e trasportare per via di macchine le balle di merci da una roccia all' altra. Ma dappoichè per la provvidenza di Carlo Emanuele II il fianco delle quasi intrattabili Alpi era stato in questo luogo traforato e ad uso comodo dell' uomo ridotto, non solo con sicurezza ma con più facilità che in altre più piane parti si valicava.

Solo un segreto tremito prendeva l' animo di chi colà passava non più di paura ma di meraviglia all' alto spettacolo di que' macigni rotti, di quelle rupi pendenti, di quel gemitìo e mormorio di acque gelide, di quel rumor cupo dei passi del raccolto viandante. La meraviglia aumentavasi dalla vista fra quella superba natura dell' umile iscrizione testimonio ai posteri della benevola e ferma volontà di un piccolo Duca di Savoia nel condurre un' opera che dell' antica Roma non sarebbe stata indegna. Restava a superarsi un' altra difficoltà e questa era di

trovare via fra le ripe impervie dell' inabissato Guier. Ruppesi colle mine il monte e coi picconi, si sostenne con terrazzi, si assicurò con muri che seguian la curva delle irregolari roccie e si aprì il varco agli uomini ed ai cavalli laddove non erano mai passate che aquile e camosci. La volontà di Carlo Emanuele si travagliava in luoghi stupendi. Un principe dei nostri tempi fece in siti poco lontani opere egualmente maravigliose; ma egli era potentissimo e traeva con se tutti i tesori e tutti gli uomini d' Europa. Il piccolo Duca fece con poco e con pochi ciò che un immenso potere imitò. Tanto può la volontà dell' uomo che al ben fare intende.

Il senno e l' energia di questo principe fu stimolo vigorosissimo ai successori di emularne le gesta. Valorosi i Duchi nei campi di battaglia, sapienti negl' interni ordinamenti, munifici nel premiare i meritevoli, giusti nel punire i colpevoli, promotori delle lettere e delle arti, elevarono la casa di Savoia a quel grado di stima e di ammirazione che tuttodì conserva.

La novella capitale cominciata ad estendersi ed abbellirsi regnando gli anzidetti due principi; crebbe mai sempre in sontuosità e splendore.

Le opere alle quali attese il Guarini e che ne innalzano la fama servirono di esempio agli architetti che vennero dopo di lui. Benchè essi non dimostrassero altrettanto genio quanto ne mostrò il modenese, furono nondimeno le opere loro tenute in quel pregio in cui si avevano i migliori edifizi innalzati nello stile che cotanto si decantava.

Una parola ancora prima di passar oltre, intorno al Guarini, per encomiarlo altresì come perito nell'architettura militare, intorno alla quale dettò un' opera: (4) stimarono anzi il Tiraboschi ed altri che suo fosse il disegno della cittadella di Modena, che imita quella di Torino, ma il Campori (5) lo crede più verosimilmente del conte di Castellamonte, che si sa essere stato per tale oggetto chiamato a Modena.

Coincidono col governo di Vittorio Amedeo gran parte delle fabbriche più insigni di Torino innalzate con disegno del messinese Filippo Juvara.

Col famoso trattato di Utrecth divenuto Vittorio Amedeo padrone della Sicilia, oltre aver egli provveduto alla prosperità del suo nuovo stato, benchè lontano dalla principale sua sede non tralasciava certamente di pensare che colla pace che vi regnava era necessario di profittare di questa per riassumere ciò che la guerra lo aveva costretto ad abbandonare.

Morto il Guarini vide il Duca che Torino andava a mancare di architetti idonei a degnamente rimpiazzarlo. Per cui trovandosi in Sicilia, e volendo pure riparare a questa mancanza, venuto in cognizione essere in Messina D. Filippo Juvara famoso per gli edifici con suo disegno innalzati in patria e in Roma, senz' altro indugio lo nominava suo architetto, invitandolo a partire indilatamente per Torino. Giuntovi quant' ei trovò d' imperfetto nelle fabbriche già indirizzate studiossi di perfezionarlo ed essendo queste poche ai bisogni di una capitale nascente non tardò guari tempo a metter mano a molte altre quante furono le ordinate dal principe e dai ricchi privati. Il Juvara era uomo sapiente in guisa da uscire dagli assunti impegni con onore. Istruito alla scuola di Carlo Fontana gli era stata insinuata l' imitazione della semplicità e dell' eleganza dei classicisti; nondimeno il vivace ed immaginoso suo temperamento non gli consentiva di servilmente attenervisi. La franchezza colla quale concepiva e disegnava lo hanno perciò reso più famoso nelle opere nelle quali consumava minor tempo che nelle altre nelle quali ne impiegava maggiormente. Questo che si aveva per un pregio ai tempi del Juvara non è tale certamente ai nostri giorni, dove non esce dal giovane architetto un' opera se prima non è stata considerata sotto tutti gli aspetti; e non si presenta all' ordinatore un disegno se condotto non sia con tal egregia accuratezza da non potersi desiderare maggiore. Questo contegno che noi lodiamo non era lodato dai coetanei del Juvara i quali scorgevano spiccare ne' suoi disegni più il genio che la diligenza. Ammetteva esso quella licenza che poi la sua dottrina attenuava, quella dottrina che atto lo rendeva ad eseguire quant' egli delineava. Circostanza che agevolmente non si può garantire in un disegno odierno il quale imiti lo stile barocco. Imperocchè quando fossimo per ordinare ad un architetto, fate quel tanto

che avete disegnato, crediamo che non sarebbe infrequente incontrarci in quello che mancasse di corrispondenza; nel quale avviso ci siamo più volte dovuti confermare vedendo certi concorsi accademici e paragonando la difficoltà dell' esecuzione colla conoscenza del soggetto che pretendeva attuarla, pochissimo istruito e privo della pratica necessaria per effettuare ciò che ha concepito. E sarebbe ben poco se pretendessimo di derivare da questo solo esempio la differenza che passa fra gli architetti seicentisti e gli odierni. Atti per avventura questi a far campeggiare una bizzarra invenzione architettonica, ma inetti ad effettuarla, perchè manchevoli di analoghi studi e però costretti a confidarne la costruzione ad un capo maestro che stante la sua esperienza supplisce all' ignoranza dell' inventore.

Chiarissima testimonianza dell' ingegnosa fecondità inventiva del Juvara la recano i molti edifizi innalzati con suo disegno in Sicilia, in Roma, in Piemonte, in Spagna ed in Portogallo. Il suo stile benchè piuttosto licenzioso sfugge spesso a quella pesantezza che scorgiamo in altri architetti suoi coevi, mentre d' altronde per le dottrine statiche e meccaniche ch' egli possedeva appare talvolta leggero, mentre i suoi edifizi si conservano solidi e robusti a segno da tener lontano il pericolo di dover ricorrere a raffazzonarli e restaurarli. I palazzi e le chiese disegnate dal Juvara per quanto non corrispondono alla originalità che si scorge nei disegni del Guarini, non è che non abbiano alcun che di singolare paragonati alle opere del teatino, mentre si scorge nelle cose sue un sentimento di rispetto e di ossequio ai precetti che il Juvara imparò dal suo maestro Fontana, e forse più che da questo dal suo occhio penetrante esercitato a vedere e stimare quanto gli architetti vissuti poco prima di lui lasciarono di sublime in Roma.

A dimostrare più chiaramente la verità del nostro giudizio invitiamo il lettore a vedere se allo stile da noi indicato corrisponda la facciata della chiesa delle Carmelitane nella piazza di S. Carlo a Torino, a due ordini con centinature, risalti e frontoni spezzati: o la cappella di corte alla real villa della Veneria che si ha per una meraviglia d' invenzione e di bellezza. E inoltre se a questo stile si addica quello della chiesa di

S. Teresa, una delle più vaste e ornate della capitale, dell' altra di S. Filippo della quale lasciò il disegno partendo dal Piemonte, o se finalmente quello del reale palazzo di Stupinigi destinato alle cacce, che ha un bizzarro salone, al dire del Milizia con otto camini, essendovi quattro appartamenti in croce per Principi e da ambedue i lati alloggi per cavalieri, per ufficiali di caccia e cacciatori con ampie stalle e canili. Fra tutte le opere torinesi del Juvara, la chiesa di S. Maria di Superga trionfa per grandiosità d' insieme e per sontuosità di ornamenti. Piuttosto che soffermarci a considerarne le doti esteriori, preferiamo discorrere dell' occasione che ne ha promosso l' innalzamento.

Il 12 maggio dell' anno 1706, narra il chiarissimo Domenico Carutti nella storia del regno di Vittorio Amedeo (6) che l' esercito francese cingeva d' assedio la Reale Torino. Il momento era decisivo. La fortuna di Casa di Savoia questa volta era tutta in cimento. Al comando della cittadella era il barone D' Allery ed a quello della città il march. di Caraglio. Il Duca mandava fuori la famiglia. Il 17 di maggio accomiatandosi dalla nobiltà e dal popolo alla cui fede raccomandava le sorti della patria, se ne uscì dalla città per congiungersi al principe Eugenio che coll' esercito si approssimava.

Il 17 di settembre è memorando per la celebre battaglia di Torino. Quel giorno l' esercito confederato di trentamila soldati era comandato dal Duca Vittorio Amedeo e dal principe Eugenio. Due principi di Savoia i più valorosi di quell' età tenevano sulla punta della loro spada i destini di Europa. I francesi furono aspramente battuti con immensa strage, seimila prigionieri, cinquantadue bandiere e la liberazione di Torino furono il premio della vittoria. I due principi entrarono trionfatori nella reggia dei padri. La basilica di Superga, tomba dei re e una medaglia rappresentante Fetonte precipitato nel Po colla epigrafe « *mergitur Eridano* » eternarono la memoria dell'eroica guerra.

L' architetto al quale venne confidato l' incarico della basilica dipartendosi alquanto dallo stile da lui generalmente seguito stimò meglio appressarsi piuttosto all' antico classico che al barocco. Per cui nell' adottare la pianta circolare impiegò a sostegno

della cupola otto ben rilevati pilastri ed altrettante colonne. La maggiore delle sei cappelle circolari sorge sopra una pianta ottaedra. La facciata che innalzasi sopra alcuni gradini si compone di una loggia suffolta da quattro colonne corintie con l' intercolonnio di mezzo maggiore che dai lati. Se da tutto l' insieme non si è ottenuta tutta quella castigatezza che sarebbesi stimata necessaria per vieppiù avvicinarsi all' imitazione vitruviana, può nondimeno la basilica per la sua grandiosità aversi per una delle opere più insigni lasciate dal Juvara a Torino prima della sua partenza per la Spagna. Questo suo allontanarsi dall' Italia ha dovuto contribuire a privare il Juvara dell' incarico di apprestare al re una novella reggia dopo che Emanuele III ebbe deciso di abbandonare l' antica dimora del castello per prendere stanza nel palazzo contiguo alla piazza di S. Giovanni riducendolo uno dei più splendidi e magnifici d' Europa. Al Juvara pertanto venne sostituito l' architetto Amadeo Castellamonte, e di suo disegno vennero innalzate la facciata, le scale e le sale principali. Al Vitozzi poi appartengono alcune altre parti interiori del palazzo. Ma di quanto ambedue questi architetti operarono quasi più non rimane vestigio, tali e tante furono le sollecitudini dei successori di Emanuele III nel convertire l' antico in moderno (7).

Ventura volle che queste sollecitudini non si estendessero al castello e palazzo del Valentino, il quale col novello aspetto che ha preso Torino non ha rinunziato all' antica tradizionale sua architettura la quale inclina maggiormente ad esprimere piuttosto lo stile francese che l' italico. Imperocchè essendosi fino dal 1550 innalzato a spese di Valentina di Birago il palazzo del Valentino, quando fu desso acquistato dalla duchessa Cristina di Savoia per volere di lei fu ridotto alla condizione presente. Ordinò essa all' architetto Castellamonte di disegnarlo in guisa da imitare i castelli che s' incontrano viaggiando nel sud della Francia. Corrispondendo egli a quel comando, diede all' opera sua piuttosto aspetto di barocco che di severo perchè di stile diverso dal suo consueto (8). Abusando infatti molte volte gli architetti di que' tempi del loro ingegno piegandosi più che non si è fatto mai al gusto degli ordinatori; ma la loro buona

volontà trovava spesso un ostacolo insuperabile nella falsa educazione ricevuta.

Non è da giudicare del valore del Castellamonte da quest' edifizio, ma dai non pochi sorti di sua invenzione nella capitale, nello stato ed in alcune città lombarde. Per la qual cosa se nel Valentino inclina il suo stile al barocco, vedesi egli altrove intender possibilmente a far risorgere il classico. Di questa sua tendenza ne abbiamo un saggio nell' incompleta fabbrica della reale accademia militare.

Molto più tenace di lui nel barocchismo si manifesta l' Alfieri nel disegno della chiesa principale di Carignano una delle più capricciose e bizzarre invenzioni che si conoscano (9). Contrasta poderosamente collo stile di questa l' altra innalzata a Vico nelle vicinanze di Mondovì da Ascanio Vitozzi esprimente una chiara imitazione del greco romano (10).

Così avvenne che progredendo Torino ad ornarsi di nuovi edifizi manifestava più di quant' altra città mai la fase per cui era passata l' architettura dopo il barocco. Condizione purtroppo infelice, ma importante per la storia, la quale col sopravvenire di essa si vede troncata la strada ad un concatenato e logico ragionamento.

Migliorando vieppiù le politiche condizioni del Piemonte, piuttostochè i cittadini riposare tranquilli sulle riportate vittorie, si agitavano impazienti di estendere i loro dominii. Non paghi della Sicilia ora l' uno ora l' altro dei grandi potentati d' Europa si volgevano per acquistare aiuto e protezione offrendo a quel che ne abbisognava il vigoroso loro braccio. E come questo era accolto, solleciti si facevano a domandargli in compenso l' acquisto or di Milano or di Genova. In quanto a questa seconda città tentarono i Duchi di averla da Luigi XIV, ma veduto venir meno il tentativo, non dandosi per vinti macchinarono di averla per sorpresa. Neppure a questo riuscirono, ma ciò che per tali arti non conseguirono nel secolo XVII, l' ottennero i re per i trattati del XIX.

Se Genova ha potuto finchè Repubblica tener piede fermo contro a nemici più formidabili di questi, dovè chinar la fronte ai principi alleati che la destinarono ai Sovrani di Savoia trovandosi inetta a vigorosamente resistere.

Come la storia monumentale ci è stata fin qua di scorta a distinguere le diverse vicende alle quali andarono molte città soggette, altrettanto ci interverrà a Genova dove gli edifizi innalzati un secolo prima che la Repubblica crollasse esprimono nello scopo, nella ricchezza e nell' insieme una chiara differenza dagli altri benchè grandiosi e solenni eretti nelle epoche dell' impero e del regno. Sono i primi coperti dei marmi più belli e preziosi, nelle chiese risplendono le pitture i bassorilievi e l' oro in gran copia; negli ospizi pei poveri e derelitti la pietà e liberalità cittadina; negli arsenali, nelle fortificazioni e nei grandi emporii la potenza, il valore, l' industria.

Quando all' opposto nei secondi per grandiosità ed estensione innarrivabili non si è avuto di mira che l' agiatezza e la comodità non eccettuato il bisogno di occupare quel suolo che sarebbe stato destinato ad innalzarvi palazzi per collocarvi le numerose milizie venute in cambio della forza morale antica cotanto decaduta.

Dell' importanza e bellezza di queste fabbriche lasceremo giudicarne ai moderni illustratori. A noi sta molto più a cuore di mostrare che le opere sontuose incominciate negli ultimi periodi del secolo XVI si continuarono nel successivo.

Come all' Alessi viene attribuita la gloria di avere di suo disegno condotto una gran parte dei palazzi ond' è splendidamente ornata la via nuova; così toccò in sorte a Bartolomeo Bianco comasco di fare altrettanto per la Balbi.

La partenza da Genova del primo fu cagione che gl' incarichi passassero tutti all' altro. Procedevano ambidue dalla medesima scuola e le opere dell' Alessi non sono stimate superiori a quelle del Bianco.

Il disegno della fabbrica del palazzo dell' Università (1623) del quale è autore il Bianco, ne reca una chiara testimonianza. Ostacolo difficilissimo da superarsi presentava all' architetto la ristrettezza dello spazio destinato all' edifizio, per cui non essendovi maniera di avvantaggiarlo, dovè Bartolomeo mettere a tortura il suo cervello perchè oltre il provvedere alle necessarie comodità, sorgesse poi magnifico in guisa da emulare gli splendidi edifizi innalzati nella vicina strada nuova.

Fu perciò che il Bianco ornò la facciata dell' Università e l' ingresso di colonne. Risplende sopratutto il suo valore nel ricco cornicione lodatissimo da tutti gl' illustratori delle opere monumentali genovesi (11).

Il Soprani fra questi ci ha lasciata la notizia che il Bianco architetto del palazzo universitario lo è pure della chiesa della SS. Annunziata. Non è però che i recenti autori della descrizione di Genova al suo avviso si uniformino, attribuendolo ai due lombardi Giacomo della Porta e Domenico Scorticone. Non ci faremo a giudicare della differenza, ma a conciliarne le opinioni pare ne soccorra il sapersi che nel lungo spazio di tempo che occorse per condurre a perfezione la chiesa essendo stati molti gli architetti che vi furono impiegati non può recarsi eccezione che in questo numero fossero i tre anzidetti. Non occultando che lo stile dimostra doversi dare la preferenza a Giacomo della Porta e reputare anzi lui come più verisimilmente autore della pianta.

Ma prima di tutto riteniamo necessario narrare quel tanto che dalle cronache si rileva intorno all' origine e alle vicende di questa chiesa.

Dicon esse che nel condursi che fece a Genova nel 1228 frate Amico Proposito dei monaci Umiliati di Alessandria ottenne da Daniele Abate di S. Siro il permesso di potere innalzare in un luogo chiamato *Domus de Prato* una chiesa con un contiguo monastero. Rilevandosi un secolo dopo alquanto deperita la chiesa, animato da quel sentimento di pietà che generalmente possedevano i cavalieri del medio evo Percivalle Lomellino si volse a farla restaurare ed ornare così riccamente che si ebbe per una delle chiese più cospicue di Genova. Finchè venuto l' anno 1509 fu ceduta ai Minoriti francescani fattisi più numerosi dei Monaci. Questi col cangiarne il titolo che aveva di S. Marta nell' altro di S. Francesco impresero a restaurarla. Ma di ridurla allo stato presente era riservato ai Minori Osservanti che, partendo dal loro antico convento prossimo al castello, ne erano venuti in possesso. Tale e tanta era l' estimazione che questi godevano e lo spirito di pietà di cui erano animati i cittadini verso la Vergine, che titolare del tempio proclamandola

si emularono l' un l' altro in arricchirlo. Fu questa l' occasione che eccitò i Lomellini a mettersi a capo di tutti e superando la liberalità dell' antico Percivalle impiegarvi gran parte delle ricchezze che loro pervenirono dall' isola di Tabarca della quale furono signori. E da tal proposito non sostarono finchè privati dai Tunisini nel 1741 di quest' isola, ne vennero loro meno i modi. Dove però questi decaddero, la chiesa della SS. Annunziata non cessò di essere la prediletta dei genovesi, per cui non vi fu epoca per quanto calamitosa nella quale rallentassero dall' ornarla ed arricchirla. Ma essendo nostro ufficio considerarla piuttosto dal lato architettonico che dall' altro pertinente alla sua origine non possiamo negare che il gran lusso che vi regna ha tolto il posto che convenuto sarebbe alla semplicità ed eleganza così pregiate negli edifici precedenti.

Rimane sorpreso l' occhio dalla varietà e preziosità dei marmi, dall' immaginoso e stemperato comportarsi del Carlone nei dipinti dove il suo colorire troppo risentito decade nondimeno a paragone dell' oro che ribocca da tutte le parti.

Sarà perciò la chiesa dell' Annunziata di Genova piuttosto un chiaro esempio dell' animo pietoso dei cittadini che di un bello architettonico il quale si perde ogniqualvolta la ricchezza facciasi prevalere alla sobria eleganza degli ornamenti.

Nè a raggiungere questo bello riuscì l' autore della moderna facciata che nell' imitare lo stile classico trascurò affatto il concetto primitivo interno, l' occhio rimanendo eziandio disgustato alla vista di un pronao grecizzante collocato a fianco dei grandiosi palazzi seicentisti che sorgono ad ornare la contigua via.

Se in parte può essere disegno del Bianco la chiesa dell' Annunziata, niuno fra quanti hanno descritto gli edifizi di Genova mise in forse che suo non sia quello del palazzo dei Balbi-Senarega. Sebbene privo allo esterno di ornamenti, presenta nelle sue belle proporzioni quella severa e maestosa architettura la quale non lascia desiderare i triti e licenziosi fregi di cui in un' epoca poco lontana dalla nostra fecero gli ordinatori prova di ornarli. Due piani maggiori oltre i mezzanini compongono le vaste sue abitazioni, alle quali si accede per una magnifica scala sorretta da marmoree colonne. Il cortile formato

da tre sovrapposti ordini di gallerie, esempio molto comune in questa superba città può da se solo fermare lo sguardo dello spettatore che di leggieri oltre la ricchezza dei marmi vi nota una grande perizia di esecuzione e larghezza di forme.

Quest' esempio di repubblicana munificenza dei Balbi viene di gran lunga superato nell' altro palazzo innalzato dai Durazzo e nell' anno 1815 acquistato dai Reali di Sardegna.

Sorgeva in un' epoca nella quale i nobili si emulavano in superbi edifizi, e ne confidavano generalmente i disegni e la presidenza ai numerosi architetti che partiti dalla Lombardia si erano recati a Genova per acquistarvi utile e reputazione. Poco si scostavano dalla fama goduta dal Bianco il Falconi, il Cantoni, il Corradi.

Gian Andrea Falconi venne eletto dai Durazzo architetto del loro palazzo. Questo lombardo intorno all' anno 1650 imprese a fondarlo in un piano regolare estendendone la fronte a circa cento metri di latitudine, per lo che sembrava esser piuttosto per principe che per privato (12).

Corrispondendo all' ampiezza la grandiosità dell' insieme dava eziandio a scorgere che se per la sua mole superava molte altre fabbriche, non sarebbe restato loro inferiore dal lato degli ornamenti. Ma colpita nell' anno 1657 Genova da un micidiale contagio che troncando la vita di moltissimi cittadini non risparmiò quella dell' architetto Gian Andrea, essendo restata la fabbrica imperfetta fu data a compire all' altro architetto lombardo Pier Francesco Cantoni. Seguendo esso il disegno lasciato dal Falconi dei tre piani a cui innalzasi l' edificio aprì nell' inferiore un' ampia porta ai lati della quale sorgono due colonne d' ordine dorico. Entrato il vasto cortile vedesi di faccia aperto un ameno giardino e da un lato la maestosa scala fatta a doppi bracci sorretti da molte colonne marmoree, edificata sotto la direzione e disegno del cav. Carlo Fontana fatto venire da Roma dal March. Eugenio Durazzo al quale stava molto a cuore di compiere un' opera che tanto onorava la memoria dei suoi maggiori.

Il Milizia poco bene informato della storia di questo Palazzo l' attribuisce al Bianco, ma se considerato avesse meglio lo stile

seguito in questa scala molto diverso dalla facciata si sarebbe certamente avveduto del suo errore. Imperocchè se il Falconi ed il Cantoni sono stati coerenti nel loro, non è lo stesso della scala la quale corrisponde alla magnificenza delle romane. Per la qual cosa non è raro a trovarsi tanto in Genova quanto in altre città principali d'Italia chiamati a disegnarle architetti romani o bolognesi, giacchè l'imitazione non era giunta ancora ad eguagliare in questa parte il loro valore inventivo. Ed è per questa e per altre ragioni che si deve distinguere nel palazzo Durazzo ciò che conserva l'antico aspetto che gli dierono i due primi architetti dalle varietà che sono nate dopo l'arrivo del Fontana, il quale se è l'autore della scala, lo è pure di altre parti che da lui si modificarono o cangiarono. Molto più ch'egli non fece, hanno fatto i moderni architetti invitati nel 1842 dal Re Carlo Alberto ad ornarlo in guisa da rispondere degnamente alla sua nuova destinazione.

In mezzo a tanto sfarzo di ricchezze che si profondevano dai nobili Genovesi nei palazzi, la pietà che tradizionalmente in loro albergava facendosi vieppiù splendente nello studiarsi che non mancassero di ornamenti le chiese e di abbondevoli provvedimenti i miseri, operò cose tali da emulare tutte le altre province. Poco più sopra abbiamo veduti i nobili impegnati a fare della chiesa dell' Annunziata uno dei templi più insigni d'Italia; così è dovuto alla loro liberalità l'origine di un di que' tanti pii stabilimenti di ricovero de' quali, perchè comuni presentemente, non si fa più gran caso, ma che non essendolo nel secolo XVII meritano che se ne faccia particolare ricordo.

Il provvidentissimo pensiero di aprire un pubblico asilo ai poveri di Genova lo dobbiamo alle insinuazioni del patrizio Emanuele Brignole, il quale gran parte di quanto possedeva d'ingegno, di attività e di fortuna consacrò a questo scopo. E siccome la carità verace non conosce confini, lungi egli dal limitarla ai soli cittadini, chiamò a goderne anche gli stranieri quando forniti fossero delle doti espresse nell' atto di sua ultima volontà. Ma il senato, esecutore della sua volontà, considerando che quanto egli ordinava non corrispondeva alla grandezza dei mezzi richiesti, restrinse ai soli genovesi il beneficio da lui destinato a tutti

i poveri. E come allora per decreto del 1675 fu ordinato tuttavia si procede.

Preso dal senato ad esame lo statuto dell' albergo dei poveri e vedute tutte le condizioni alle quali si voleva dal testatore soggetto, è agevole rilevare le difficoltà che nella sua complicazione si sarebbero affacciate all' architetto al quale stava per confidarsene il disegno. Capace esser doveva a contenere una moltitudine di persone quante sarebbero state le meritevoli di esservi accolte, compartendo le parti secondo i sessi, le condizioni, le classi, le età, le professioni e quant' altro allo stato fisico e morale d' ognuna si fosse stimato convenire.

Abbiamo altrove discorso di ciò che occorre perchè un architetto non abbia ad arrestarsi nel più bello in tali incarichi, ma sarà altresì utile il vedere più da vicino che non si fece, affine di far conoscere le gravi difficoltà che incontrar dovette Antonio Corradi al quale fu confidato l' anzidetto disegno.

Incominciato questo grande edifizio ad innalzarsi nell' anno 1655 vennero poscia scelti in aiuto del Corradi altri tre architetti Girolamo Gandolfo, Antonio Torriglia e Giovanni Battista Ghiro che lo compirono il giorno 28 di aprile dell' anno 1658 (13). Quante volte ci siamo fermati a considerarne la vastità (la quale abbraccia nella sua forma di parallelogramma 19600 metri quadrati (14)) ci sorprese il breve tempo impiegato nel perfezionarlo. Imperocchè oltre la sua gran mole vuolsi considerata la difficoltà che presentava la vicinanza del monte (15), l' ampiezza, la moltiplicità ed accurato compartimento dei vani; difficoltà che furon tutte lodevolmente dal Corradi superate.

Ci si dirà che ai nostri tempi, soliti come siamo a veder sorgere per incanto grandiosi edifizi, questa sorpresa è inopportuna. Ma mentre non si nega ai nostri architetti la sollecitudine convien anche osservare la differenza che passa fra l' albergo dei poveri di Genova e le altre fabbriche alle quali può riferirsi il loro discorso. Innalzavasi l' albergo corrispondente ai superbi palazzi genovesi, e non variava che nell' aspetto analogo all' uso. Non mancano colonne, non sodi ornamenti, non marmi di molte specie e qualità, non statue e busti rappresentanti le effigie dei benefattori. La chiesa trionfa nel mezzo

vasta e magnifica. La sua forma circolare è un bell'esempio di questo genere di architettura contemporanea. Tutte le quali doti raccolte insieme ed il breve tempo che si è impiegato nella sua costruzione scuseranno la nostra sorpresa.

Ma per quanto si studiassero gli ordinatori e gli architetti di condurre l'anzidetta fabbrica alla richiesta perfezione, non fu potuto sopperire a tutti que' bisogni che in casi corrispondenti aumentano sempre in ragione diretta delle vedute progressive che si acquistano, e dell' esperienza che consiglia a modificare, e talvolta anche a cangiare il già fatto. Così accadde che oltre alle interne varietà che dovè subire questo vastissimo edificio, non si è eziandio tralasciato di condurre al desiderato compimento la facciata.

Emulo della gloria dei suoi maggiori il marchese Gian Paolo Brignole superò tutti gli altri offerenti nel somministrare il danaro che all' uopo occorse. E come in questo imitava la liberalità degli avi, la imitò altresì nel proteggere questo pio luogo perchè come aveva incominciato ad esistere prosperamente del pari procedesse. Lode questa ben meritata da uno di que' patrizi che ha onorata la nostra Italia e che vogliamo sia a molti di esempio, togliendo così ragion di accusa a questa classe intorno alla quale diremo, che se dar le si può alcun biasimo per la cattiva condotta di alcuni, non va poi passato sotto silenzio essersi talvolta resa più odiosa, che non meritava, dall' invidia e dalla calunnia le quali non cessan mai dal mordere tutte le condizioni che s' innalzano al di sopra del popolo.

Opera lunga e di pochissimo frutto sarebbe se dopo illustrati gli anzidetti monumenti occupare ci volessimo di fare altrettanto dei meno meritevoli.

Delle chiese innalzate a Genova nel compiersi del secolo decimosettimo l' Annunziata occupa il primo luogo in fatto di sontuosità e basta da sola a testimoniare la ricchezza e lo sfarzo spiegato dai cittadini in questo genere di edifizii. Che certamente non sono da mettere a paragone di essa gli abbellimenti eseguiti nell' altra di S. Maria della Vigna dopo l' anno 1550 nel quale fu innalzata. Nè può starvi parimente l' elittica di S. Maria del Remedio la quale riconosce per fondatore il nobile Gian

Tommaso Invrea morto in Napoli nell' anno 1650. Restate ambedue queste chiese prive di facciata, passarono pochi anni che la pubblica pietà accorse sollecita a ripararne il difetto. Ma se non è notevole il disegno di quella di S. Maria del Remedio a fronte della magnificenza delle antiche, non ha avuta miglior ventura del suo architetto Carlo Barabino l' autore dell' altra di S. Maria delle Vigne. Per cui prima di chiudere il nostro discorso gioverà riflettere che se nelle altre città d' Italia si è avuta cagione di distinguere lo stile barocco dal classico praticato in molti altri edifizi in epoche fra loro difformi; a Torino e a Genova, all' opposto, il barocco è dominante in guisa che accoppiandosi con singolare grandiosità e ricchezza in tutte le fabbriche manifesta la più considerevole appariscenza. Se poi dal lato dell' arte non è certamente da preferirsi questo stile alla leggiadria ed eleganza del precedente, sarà però mai sempre un tipo che chiarisce assai bene lo spirito del secolo in cui ha dominato. A Torino fioriva perchè favorito dal fasto della corte; e a Genova riceveva un maggiore alimento dalla condizione della repubblica, la quale le ricchezze che traeva dai suoi commerci usava a pubblico decoro, a sfoggio di magnificenza, a favorire l' incremento delle arti.

E qui posando la penna, prendiamo comiato da que' benevoli che presero a seguitarci nel lungo ed arduo cammino pel quale avemmo a condurli, e facciam voti acciò le fatiche che non risparmiammo intorno ad un argomento che ci è caro, tornino giovevoli, comecchessia, ai progressi che di gran cuore auguriamo alla nobil arte dell' architettura.

NOTE E DOCUMENTI.

(1) Messina è la città nella quale sopra tutte fecesi distinguere il valore del Guarini. Non pel concetto interamente originale delle opere, chè da questo lato le torinesi han la palma, ma per i molti incarichi ai quali attese.

La chiesa dell' Annunziata di Messina col contiguo collegio dei Padri teatini è un edifizio insigne per grandiosità e magnificenza. Vien dopo il tempio di Monte Vergine il quale invero alcuni degl' illustratori Messinesi non ammettono che sia

di suo disegno attribuendolo a Nicolò Maffei; non dubitasi invece che suoi non siano quelli della chiesa di S. Filippo, che il Guarini non ha potuto condurre a compimento, e l' altro dei Padri Somaschi.

(2) Deriva questa reliquia dall' Oriente trasportatavi nell' epoca delle crociate. Fu dessa data in dono nell' anno 1464 a Lodovico di Savoia da Margherita discendente da Goffredo signore di Charny in Champagne. Venerata a Ciambery, Emanuele Filiberto la fece trasportare a Torino per offrirla nel 1578 al bacio devoto di S. Carlo Borromeo.

(3) Carlo Promis afferma aver essa un merito di stereometria superiore forse a qualunque altro edifizio del mondo.

(4) Trattato delle fortificazioni. Torino, 1676.

(5) Artisti modenesi. Modena, 1855.

(6) Torino, 1856.

(7) I libri dei viaggi del secolo scorso sono copiosissimi di racconti intorno alla magnificenza di questa reale dimora. Celebrano le vaste sale, gl' intagliati e dorati soffitti, le dipinte tele, gli arazzi, le lampade di cristallo di monte, gli arredi e arnesi cesellati, intarsiati, impelliciati, ricchi d' oro, di pietre preziose, di madreperle e di avorio; ed i pavimenti commessi ed intarsiati di varie specie di legni, i quali ultimi formarono l' ammirazione del sig. Millin che li disse nel suo viaggio in Piemonte superiori a quant' altri ne avea veduti prima.

(8) La facciata sul fiume Po offre un effetto incantevole.

Il P. Guglielmo della Valle nelle sue lettere senesi (tom. I, pag. 20) afferma essere stato incaricato dai principi di Savoia dell' ampliamento di questo palazzo Giovenale Boette architetto della chiesa di S. Sebastiano di Fossano e dell' altra dei Gesuiti di Mondovì.

(9) Ha la forma di un ventaglio.

(10) Innalzata sopra una pianta elittica, vastissima e coperta da un' immensa cupola è il capo d' opera di quest' architetto.

(11) Il sig. Gauthier Professore di architettura della R. Accademia di Francia in Roma ha pubblicato nell' anno 1818 a Parigi in due grossi volumi disegnati ed incisi i principali edifizi di Genova e de' suoi contorni.

(12) V. Bonghero Giuseppe, Guida alle bellezze di Genova, part. II, pag. 3.

(13) Nel 1658 venne posta la prima pietra dal Doge Giulio Sauli, essendosene riservata la costruzione dopo compito il rimanente dell' interno edifizio.

(14) V. *Descrizione di Genova* pubblicata per l' adunanza degli Scienziati Italiani. Vol. 3° pagina 265.

(15) Gli estensori della citata *Descrizione* dicono essere tuttavia ne' voti la demolizione del monte a ponente il quale stando troppo vicino all' albergo, oltre il minacciarne la rovina, rende poco salubre l' aria che vi si respira.

Fine del Volume terzo ed ultimo.

INDICE

CAPITOLO XXIX.

CAPITOLO XXX.

CAPITOLO XXXI.

CAPITOLO XXXII.

CAPITOLO XXXIII.

INDICE DEGLI EDIFIZI

NOMINATI E DESCRITTI NELL' OPERA

A

B

C

D

E

F

I

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

W

Y

Z

INDICE

DEGLI ARCHITETTI, SCULTORI E PITTORI

NOMINATI NELL'OPERA

A

B

C

D

E

F

G

H

I

L

M

N

O

P

Q

R

T

U

V

Z

PUBBLICATO NEL FEBBRAJO DEL MDCCCLXI.

Tutta l' opera è compresa in tre volumi. Il prezzo di ciascun volume viene fissato in ragione di centesimi 30 italiani per ogni foglio.

Prezzo del presente volume

italiane L. 15, 45 effettive

Trovasi vendibile in *Modena* presso NICOLA ZANICHELLI e C. — in *Reggio* presso STEFANO CALDERINI e C.